جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

تأثير فن التصوير الأسبانى على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا

(١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

" دراسة تحليلية "

The Impact Of Spanish Painting On Paintings of Egyptian Painters Who Studies In Spain

(1900 – 2000)

إعداد الباحثة

مروة عزت عبد الحميد

مدرس مساعد بقسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادى

رسالة مقدمة إلى
قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان
للحصول على درجة الدكتوراه

إشراف

أ.د/ مصطفى محمد أمين الفقى

أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الدكتوراه الخاصة
بالدارسة / مروة عزت عبد الحميد
المدرس المساعد بقسم التصوير بالكلية الفنون الجميلة الأقصر

انه في يوم الأحد الموافق ٩/٧/ ٢٠٠٦ في تمام الساعة الثانية عشر ظهرا بمبني الكلية اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. مصطفي محمد أمين الفقي	أستاذ متفرغ بقسم التصوير ووكيل كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان سابقًا	مشرفا
أ.م..د/ محمد نبيل مصطفى	أستاذ مساعد بقسم تاريخ الفن – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان	مناقشاً داخلى
أ.د. محمد فؤاد تاج الدين	أستاذ متفرغ بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية	مناقشا خارجي

وذلك لمناقشة الدارسة / **مروة عزت عبد الحميد** – المدرس المساعد بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادي في الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها **تأثير فن التصوير الأسبانى على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا**
(١٩٠٠ – ٢٠٠٠) " دراسة تحليلية " للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير تحت إشراف **أ.د. مصطفي محمد أمين الفقي.**

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالتها وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارسة علنيا وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا.

توصي اللجنة بمنح الدارسة/ **مروة عزت عبد الحميد** – المدرس المساعد بقسم التصوير – بكلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادي درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير.

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د. مصطفي محمد أمين الفقي	
أ.د. محمد نبيل مصطفي	
أ.د. محمد فؤاد تاج الدين	

يعتمد ،،
وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

شكر وتقدير

أتقـــدم بخـــالص الشكر والتقدير لأستاذى **الدكتور/ مصطفى محمد أمين الفقى** لما قدمه لى من إرشاد وتوجيه حتى أتى البحث على هذا النحو.

كمـــا أتقـــدم بخـــالص شكرى وعرفانى لأساتذتى أعضاء لجنة المناقشة والحكـــم.. **الأســـتاذ الدكـــتور/ محمـــد فؤاد تاج الدين، والأستاذ الدكتور/ نبيل مصطفى** لتفضلهما بالحضور ومناقشة الرسالة وإبداء النصح والتوجيه.

وأتقدم بشكرى إلى والدى ووالدتى لما قدماه من جهد ومشقة وتشجيع فى سبيل إنجاز هذا البحث.

وأخيرا أتقدم بالشكر إلى كل من قدم يد التعاون معى فى إنجاز وإخراج هذا البحث إلى الوجود.

الباحثة

الإهـــــداء

إلى صغيرى يوسف يسرى

إلى أبى وأمى

فهرس الموضوعات

فهرس الأشكال

مقدمة :

تعـــددت المثـــيرات الجماليـــة في الحياة واختلفت فى أشكالها وأيضا فى دلالاتهـــا عند الفنان ولا سيما المصور الذى طالما عبر عن العناصر التى تحيط بـــه بشـــتى الأساليب والمعالجات التى أراد بواسطتها التعبير عما يجول بخاطره وعن إحساسه نحو كل مثير جمالى يقوم بتصويره. وباختلاف العناصر التى تعد مثـــيرات جمالية والتى قد شغلت تفكير المصور منذ القدم... وحملت بين طياتها معان جمة وتساؤلات لا نهائية، وبالرغم من أنها قديمة بقدم التاريخ.. إلا أنها لم تدخـــل أبـــدا في إطار من الملل أو التكرار وإنما عبرت بجميع أشكالها وحالاتها عـــن الأفكـــار المخـــتلفة الســـائدة فى كل مجتمع منذ فجر التاريخ وحتى الآن، وأشـــارت إلى دلالات عديدة تغيرت بتغير طبيعة المجتمع، ومع تطور العصور تطـــورت المـــنظومة الاجتماعية مما كان له أثره الواضح فى تغير دلالات هذه العناصـــر من عصر لآخر وأيضا من فنان لآخر تبعا لأفكاره ومعتقداته وأساليبه الفنية.

ولقد وقع الاختيار على فن التصوير الأسبانى حيث أن رسالة الماجستير الخاصـــة بالباحثة كانت حول تأثير الحروب على فن التصوير الأسبانى مما أتاح الفرصـــة للباحثة لتفهم الظروف الاجتماعية المختلفة فى أسبانيا والتى ذات تشابه كبـــير مـــع الظـــروف الاجتماعية فى مصر فأرادت التعمق أكثر فى التصوير الأســـبانى ودراســـة تأثـــر العناصر الفنية المختلفة ذات الدلالات العميقة الأثر بالتغـــيرات الاجتماعية والسياسية، فمثلا حينما تناول بيكاسو عناصر فنية مختلفة فى أعماله التى عبرت عن الحرب تناولها من وجهة نظر غير مسبوقة فاستخدم عنصر الحصان والثور والمرأة والطفل الرضيع والأم والزهرة والجدار المتهدم فـــى لوحته الشهيرة جيرنيكا... بينما تناول عنصر المرأة من وجهة نظر أخرى مختلفة فى لوحته امرأة تبكى.. والتى ظهرت فيها امرأة فى العصر الحديث تهتم

بمظهــرها وبالرغم من ذلك ما زالت تحمل آلاما داخلية وقلقا على أبنائها بسبب الخــوض فى الحروب وويلاتها.. ولقد ذخر القرن العشرين بأساليب فنية متعددة فــى أســبانيا وافتتحت فيه مدرسة الفنون الجميلة فى مصر وتلقى فيه العديد من المصــورين المصــريين المعاصــرين الدراسة فى أسبانيا أمثال الفنان صبرى منصــور – عــز الديــن حمــودة – درويــش – عباس شهدى، وحامد عويس ومصــطفى عــبد المعطى . فمنهم من تأثرت أعماله بملامح التصوير الأسبانى ومنهم من لم يتأثر وظل محافظا على طابعه الخاص مثل الفنان صبرى منصور والفــنان عز الدين حمودة فيظهر تأثره بفن التصوير الأسبانى فى إطار التطوير البناء المنطقى بلا انجراف فكرى.

ومــن خــلال الدراســة يتضح لنا أن الدلالات المختلفة للعناصر الفنية تغــيرت بتغير الظروف الاجتماعية فى بلد واحد بل وعند فنان واحد أيضا، كما اختلفت من مصور لآخر وحملت معان كثيرة وتساؤلات أكثر فى رؤية المجتمع للمثيرات الجمالية بأشكال مختلفة ومتباينة بالرغم من وجودها الأزلى فى الحياة، ويعــد تغير الدلالات الفنية تبعا للظروف الاجتماعية هو ظاهرة فنية لا مفر من الحديــث عنها أثناء رصد مدى تأثر المصور المصرى بالتصوير الأسبانى أثناء وبعد بعثته فى أسبانيا.

أهمية البحث :

تكمــن أهمــية هذا البحث فى إلقاء الضوء على العناصر الفنية المختلفة كمثــيرات جمالية عند المصور ودلالات هذا العنصر المختلفة التى تغيرت بتغير الظــروف الاجتماعــية والدينــية والسياســية فى المجتمع المصرى والمجتمع الأســبانى لما لهما من ظروف اجتماعية متشابهة، وأيضا أبعاد جغرافية متشابهة حيــث أن كل منهما تربط بين قارتين.. لما كان له الأثر الكبير فى كونهما محط

أنظـــار العــــالم للاســـتعمار فنتجت عن ذلك أشكالا كثيرة من الفنون والمدارس المختلفة على مر العصور.

أهداف البحث :

مـــن خـــلال البحـــث يتم الوصول إلى الدلالات المختلفة للعناصر الفنية كمفـــردات تشكيلية والتى تأثرت بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر وأســـبانيا، فـــى فترة القرن العشرين الذى ذخر بأساليب فنية متعددة فى أسبانيا والذى افتتحت فيه مدرسة الفنون الجميلة فى مصر وتلقى فيه العديد من الفنانين المصـــريين المعاصرين الدراسة فى أسبانيا أمثال الفنان صبرى منصور – عز الديـــن حمودة – حامد عويس – أحمد نوار – درويش – عباس شهدى ، كما يتم رصد مدى تأثرهم بالفن الأسبانى فى أعمالهم التصويرية.

حدود البحث :

العناصـــر المخـــتلفة فى فن التصوير الأسبانى والمصرى ودلالتها الفنية والاجتماعـــية، ومـــدى تأثـــر المصـــورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا بفن التصـــوير الأســـبانى من خلال دراسة تحليلية لأعمالهم فى الفترة من (١٩٠٠–٢٠٠٠).

منهج البحث :

دراســـة تحليلـــية للعناصر الجمالية التى تميز بها فن التصوير الأسبانى وأيضـــا فـــن التصـــوير المصـــرى فى الفترة من(١٩٠٠–٢٠٠٠) ومدى تأثر المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا بملامح الفن الأسبانى.

الباب الأول

الفصل الأول

جماليات فن التصوير المصرى قبل عام ١٩٠٠

إن جــزءًا مــن المتعة الجمالية يكمن فى أداء الحياة التى يعرفها الفنان والطبــيعة الــتى تحــيا بداخلــه فى صورة واضحة كاشفة من خلال انعكاسات الاهتمامات والعواطف الإنسانية الرحبة، وبالنسبة للعديد من راصدى الفنون يعد الفــن فرارًا إلى حلم تعويضى أو فردوس من الأشكال ذات الألوان الساحرة فى عــالم رائــق يبعــث على الغبطة يرضى فيه الإدراك ويهجع إلى ما يعمل فى التجربة من ضروب النزاع الداخلى.

فالفن فى العصر الحجرى كان يعتمد على تحفيز الصياد على الاقتناص مــن خــلال رسمه على الجدران بحجم أكبر من الحيوانات لتزداد ثقته بنفسه.. وربمــا كان حلم تعويضى معبرًا عن نجاحه فى اقتناص الحيوانات التى فشل فى اقتناصــها.. كمــا كان يعتمد أيضًا على تزيين الأدوات التى كان يستخدمها فى حــياته بشــتى مجالاتهــا .. وأخــذت الأحاسيس فى أعمال الفنان تزداد عمقًا ووضــوحًا عن طريق نسق عمدى جلى وقاطع فتتخذ العواطف تسلسلاً مرتبطًا وتــتطور على نحو جمالى منتظمة مع هواجس الفنان اللطيفة الهائمة فى طريق لا ينــتهى مــن التــتابع المنضبط المنطقى بداية من العصور الحجرية ومروراً بالعصور التى تشهد تطورًا تكنولوجيًا يتزايد ويتطور فى سرعة هائلة.

ولقد قال أرسطو من قديم الزمن " أنه يمكن إدراك معنى الفن على خير وجــه إذا قــورن بالطبيعة.. فالفن ذكاء إنسانى يقوم بدوره فوق مسرح الطبيعة ويحــركها فى صدق وإخلاص إلى تحقيق أهداف إنسانية، وقد تتلاقى الحضارة الكاملــة بل وتتطابق أيضًا مع الذكاء والعقل الكامل.. وفى تلك الحالة قد تتناظر الحياة الفن "(١).

---

(١) أروين أدمان: الفنون والإنسان (مقدمة موجزة لعلم الجمال)، ترجمة مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

وبالـــرغم من تطور أفكار الفلاسفة واختلافها عن رأى أرسطو.. إلا أن قولـــــه هذا ينطبق على فن العصر الحجرى الذى كان ملتصقا بالحياة وأساليب الـــبقاء فيها.. وكلما ازدادت خبراته، اتسعت مدركاته فازداد ذكائه المعيشى الذى انعكس على الفن الذى أبدعه الفنان تطورا بالعصور الأخرى اللاحقة..

والدلـــيل على ذلك التطور هو ثبات فكرة أن كل عمل فنى وليد عصره الذى هو المنبع الأصيل للعواطف الفردية للفنان الذى يعاصره.. ومن ثم فإن كل مـــرحلة ثقافـــية تنـــتج الفن الذى ينتمى إليها والذى يستحيل أن يتكرر.. وما من محاولة أو جهد لإحياء مبادىء فن زمن مضى إلا وكانت النتيجة مسخًا شائهًا(١).

ولقد كان لمصر حظا زاخرًا بأنواع مختلفة من الفنون على مر العصور واحتلـــت مكانة وشهرة عالية فى صدارة الفن العالمى لما فيها من فنون فرعونية لـــم تتواكب على أى بقعة أخرى كما توالت على أرضها العديد من الديانات التى كانـــت تركـــت آثارًا فنية ونتائج وتطورات اجتماعية وسياسية ظل الفن خلالها معـــبرًا بصدق عن كل مرحلة وظل شاهدًا على التاريخ فهو الترمومتر الجمالى الذى يرصد اهتمامات الإنسان المصرى المختلفة على مر العصور بدءًا بالعصر الحجـــرى الذى كانت قد طوته الأيام والسنوات العتيقة فى مجاهلها وطوت معه حـــياة المصريين القدماء التى تنساب فى أحشاء الدهور ويقع عهدها إلى ما قبل التاريخ المكتوب.

وبالإضـــافة إلـــى الكهوف والمقابر التى تنتمى إلى تلك العصور البعيدة والـــتى تم اكتشافها، فإن مقابر أخرى وكهوفًا أخرى تكشف عن نفسها يوما بعد يوم فى جوف الصحراء المصرية الرحيبة.

وكـــان علماء الآثار والحفريات قد رجحوا أن المدنية المصرية هى أقدم المدنـــيات وذلك من خلال مصادر تاريخية مأخوذة عن الإنجيل (العهد القديم)

---

(١) فاسيلى كاندنسكى: الروحانية فى الفن، تقديم محمود بقشيس، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤

وعـــن كتـــب المؤرخيـــن الإغـــريق والـــرومان، وأيضـًــا من خلال الكتابات الهيروغليفية المسطرة على أوراق البردى وعلى جدران المعابد الفرعونية التى تحمـــل تفصـــيلاً وافـــيًا يفصح عن قيم جمالية مبهرة فى نفس الوقت الذى ينبئنا بمعـــتقدات الإنســـان المصـــرى الدينية فى تلك الفترة وعاداته التى نقشها على جـــدران تلـــك المبانى التى يرجع تاريخها إلى ما يربو من أربعة آلاف سنة قبل المـــيلاد.. كما كانت تحمل تلك الفترة الجذور العميقة للفن المصرى الذى تطور بـــتطور المدنـــية الحديـــثة وتأثر بالفتوح الإغريقية والرومانية وحمل بين طياته العصـــور القبطـــية والإســـلامية مـــرورًا إلى العصور الحديثة والمدارس الفنية العالمية التى دبت روحها فى أوصال الفن فى العالم ككل[1].

ويمكن حصر تاريخ مصر الفنى فى عدة نقاط :

١. عصـــر مـــا قبل التاريخ.. (العصر البدائى) ما قبل الأسرات بحوالى ٣٢٠٠ سنة (ق.م).
٢. عصر الدولة القديمة.. (العصر العتيق حتى الأسرة السادسة).
٣. الدولة الوسطى.. (عصر الأسرات من السابعة حتى الرابعة عشرة).
٤. الدولـــة الحديـــثة.. (عصـــر الأســـرات مـــن الثامنة عشرة إلى الثالثة والعشرين).
٥. العصر المتأخر.. (الأسرات من ٢٢ إلى ٣٠).
٦. العصر الإغريقى.. وقد بدأ بفتح الإسكندر الأكبر لمصر عام ٣٣٢ ق.م.
٧. العصر الرومانى.. بدأ بفتح الرومان لمصر عام ٣٠ ق.م إلى عام ٣٩٥ ميلادية.

---

(١) محمد توفيق جاد – واسيلى حبيب: تاريخ الزخرفة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٨.

٨. العصـــر القــبطى.. واســتمر مــن عام ٣٩٥ ميلادية وحتى عام ٦٤٢ ميلادية.

٩. العصـــر الإسلامى.. واستمر من عام ٦٤٢ ميلادية وحتى عام ١٥١٧ ميلادية[١].

أمــا عن الفترة التالية لذلك فكانت بالرغم من ثرائها الفنى فى العديد من دول أوروبــا.. إلا أن مصـــر كانت تعانى فى تلك الفترة من الوهن الفنى استمر قــرونًا وأحــدث فجوة بعد كل تلك العصور الآنفة وعانت مصر من حالة جدب فتشــققت الأرض الصــلبة الــتى كــان يتربع عليها الفن المصرى فى العصور الســابقة وانقطعــت حالة التواصل فى العطاء الفنى باحتلال الأتراك واضمحل الاهــتمام بالفــن إلى أن تم الاتصال بالحضارة الغربية والمدارس الفنية المختلفة فــى أوج نضجها مما أظهر الهزة الحضارية السحيقة والخطيرة التى لم تكن إلا نتاجًا لتقابل حضارى غير متكافىء فى النضج والقوة ولم ينتج عنه سوى مسوخًا للفــن الغــربى وافتعالات باهتة غير محسوسة[٢]، وظل ذلك الوضع طويلاً حتى افتتحــت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ التى كانت بمثابة بداية الحركة الفنية الحديثة فى مصر والتى فجرت طاقات الفنان المبدع المصرى من جديد وحاولت إخراج فكره وفنه عبر أسوار الاحتلال.

أولا: عصر ما قبل التاريخ :

وهــو العصـــر الــبدائى أى مــا قبل الأسرات بحوالى ٣٢٠٠ سنة قبل المــيلاد، عندما بدأ الإنسان يفكر وبدأ الفن يوجه بالطبيعة من خلال الاحتياجات البشــرية حيــنما أشــعل النار واستأنس الحيوان وبذر الحبوب وقام ببناء الكوخ

---

(١) محمد توفيق جاد – واسيلى حبيب : تاريخ الزخرفة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٨.

(٢) صبرى منصور: آفاق الفن التشكيلى – دراسات تشكيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠،

وحفـــر المغـــارة وكـــان الفـــن خلال هذا العصر يمارس فى كل تلك الحالات للحصول على الغذاء والمأوى فى عالم ملىء بالأخطار والشكوك.

وبالرغم من أن علماء الإنسان الذين تعمقوا فى دراسة الحياة البدائية قد أشـــاروا إلـــى عـــدم وضوح سبق الضرورة على الجمال فى هذا الفن أو سبق الزخرفى للأساسى.. إلا أن الفنان فى هذا العصر قد أنتج مجموعة من الأعمال الفنـــية المتنوعة والمستخدمة فى بيئته فلم يكن يزاول الفن من أجل الفن.. وإنما كان يحاول تجميل حياته والتعبير عن أحاسيسه وخلجات نفسه فى شتى مجالات تلـــك الحـــياة التى أراد أن يضيف لها سحرًا وإحساسًا تعويضيًا عما يعجز عن فعله.. وقام الفنان البدائى بتزيين جدران الكهوف والمغارات بالرسوم المعبرة[1].

وقسمت تلك الفترة إلى ثلاث مراحل متتالية:

١. العصر الحجرى القديم.
٢. العصر الحجرى الوسيط.
٣. العصر الحجرى الحديث.

وفـــى تلـــك الحقبات مر الفنان بتطور فى الخامات المستخدمة فى حياته كـــأدوات الصـــيد.. ففى البداية استخدم الحجر ثم تطور وتم صقله واستخدم معه العظام ثم استخدم النحاس أيضا إلى جانب الأحجار المصقولة[2].

وكـــان المنقـــبون قـــد توصلوا من خلال الحفريات إلى وجود مخلفات للإنســـان فـــى العصر الحجرى القديم والوسيط والحديث أيضا فى أماكن مختلفة بمصـــر .. والأعمـــال الأكـــثر شهرة هى التى نقشها فنان العصر الحديث على

---

(١) أروين أدمان: الفنون والإنسان، ترجمة مصطفى حبيبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

(٢) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ١٩٨٨.

جـــدران الكهـــوف حينما هجر الصحراء وأنشأ كهوفًا جديدة حول الوادى مقررًا الاستقرار فيها عاملاً بالزراعة..

وكـــان الأثرى " وينكلر " (H.A. Winkler) قد تمكن من خلال الرسوم الجداريـــة من تمييز ثلاثة أجناس مختلفة تكونت منها القبائل التى تمركزت على جانبى الوادى ونقشت أحداث حياتها على جدران الصخور هناك[1].

ومـــن الأشكال المختلفة التى رسم بها الآدميين أمكن التعرف على سكان الواحات فى صحراء مصر الذين نزحوا منها بعد جفافها مستقرين فى الوادى.

وأمكن التعرف أيضا على القبائل الأجنبية النازحة من الشرق من خلال شكل القوارب التى كانوا يستخدموها.

أمـــا عن الشكل الثالث للآدميين فكان لسكان الجبال الذين اضطروا إلى الاقـــتراب مـــن الـــنهر لقلـــة الأمطار فوق الهضبة وظهر هذا الشكل فى لوحة مرســـومة بالطباشـــير شـــكل (١) للصياد الماهر الذى يمسك بالقوس مطلقًا أحد سهامه نحو نعامة يحاول اصطيادها أثناء فرارها منه..

وفوقهمـــا وبشـــكل أفقى تظهر مجموعة من الحيوانات كالغزال والفيلة تسير فى شكل قطيع فى اتجاه عكسى لاتجاه الصياد.. وببساطة تعبيرية استطاع الفـــنان القديـــم أن يميز شكل النعامة فى ذلك النقش من خلال تلوينها وأيضا من خلال حركتها الجامحة وأقدامها ذات الخطوة الواسعة وجناحيها المرفوعان إيذانا بالهـــرب فـــى حيـــن يسير القطيع فى هدوء وسكينة مما أظهر تضادًا فى الحالة الانفعالـــية بينهم.. ويقف القناص ذو القوس الكبير فى حالة تحفز للنعامة وكأنما هو قام برسم القطيع إيذانا بنيته المبيتة لقنصهم أيضـا..

---

(١) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ١٩٨٨.

ثانيا: عصر الدولة المصرية القديمة :

مــع تطور شكل الحياة فى العصر البدائى بدأت الجماعات التىة تكونت تتخذ زعامات لها وصارت نزاعات كبيرة بين مملكتى الشمال والجنوب فى عهد ما قبل الأسرات، وكان للمعتقدات الدينية تأثيرًا كبيرًا فى حياة المصريين القدماء فعـــبروا عن ذلك من خلال رسومات لرموز الآلهة التى يقدسونها.. وشهدت تلك الفـــترة أول محاولة لتصوير جدارى ملون فى تاريخ الحضارة المصرية، وكان ذلـــك يعــد قفزة كبيرة تقدمية فى الفن المصرى.. وبعد توحيد القطرين فى عهد الدولـــة القديمـــة علـــى يد الملك مينا آمن القدماء فى عهد الأسرات بفكرة الملك الأوحـــد الـــذى هو من نسل الآلهة التى حكمت البلاد فى العصور البدائية ومثل الملك (الإله الأعظم للقطر) فآمنوا به وشيدوا له المعابد والصروح الدينية التى تشـــهد جدرانهـــا بانتصـــاراته أو بحفاوة الرعايا له مستخدمين رموزا تعبر عن المشهد المراد تسجيله محاولين الوصول إلى أقصى درجة جمالية وذلك لإرضاء الملك.

وإلـــى جانـــب المعابد شيدت أيضا المقابر التى اهتم بها الفنان المصرى القديـــم اهتماما يفوق اهتمامه بمسكنه الدنيوى لاعتقاده فى حياة ثانية بعد الموت حيـــنما تعود الروح إلى الجسد مرة أخرى فى المقبرة فزينوا المقابر برسوم تدل علـــى صـــاحب المقبرة حتى تتعرف الروح على جسده بسهولة فتعود إليه ليحيا حياة ممتعة بعد الموت(١).

ومـــن أجمـــل ما نقشه فنان الدولة القديمة.. جدارية الأوزات الست التى وجـــدت فـــى مقـــبرة زوجـــة (نفرماعه) .. شكل (٢).. وهى صورة جدارية رســـمت علـــى طـــبقة الجـــص المغطـــى للجدران نفذها الفنان ببراعة فى نقله للحـــركات المختلفة التى تقوم بها الأوزات من خلال خطوط انسيابية تقترب إلى

(١) فنون الشرق: مرجع سابق.

الواقعـــية، وبالرغم من الشعور الذى ينتاب المشاهد عند النظرة الأولى للوحة أن بها تكرارًا رتيبًا.. إلا أن عينه تكتشف بعد ذلك تنويعات خطية ولونية تكسر حدة الملل، وتنغيمات بليغة للفراغ الذى يملأ العين بثراء فنيا ذو فكر وحوار تشكيلى مـــتزن، كمـــا يظهـــر براعة الفنان فى تحقيق الاتزان المندمج مع إيقاع ترديدى مـــرهف مـــن خـــلال حركة الأوزات التى استخدم فيها الفنان دقته وبراعته فى الألوان التى تبدو طبيعية[1].

ثالثًا: عصر الدولة المصرية الوسطى :

لقـــد شهد هذا العصر طفرة فنية فى عهد الأسرة الثانية عشرة اتسم فيها الفـــن بالـــبهجة والانطلاق حاول فيها الفنان الابتعاد قليلا عن القواعد الصارمة ولكـــن فى إطار زيادة الاهتمام بالتوازن الهندسى فى اللوحة التصويرية وترجع تلـــك الطفرة الفنية إلى توحيد البلاد واستقرارها مما شجع الفنان على التقدم فى فنه.

ولكـــن لـــم يعـــثر على قطع فنية هامة تنتمى إلى الدولة الوسطى يمكن مقارنـــتها بما عثر عليه من الدولة القديمة ويرجع ذلك إلى أن مصر قد تعرضت إلـــى أول غـــزو يأتى من الخارج فى حوالى سنة ١٧٠٠ (ق.م) على يد ملوك الرعاة الهكسوس الذين استمروا فى حكم الجزء الشمالى من مصر ما يقرب من قرن ونصف لم يخلفوا لنا بعده آثارا ضخمة كالنحت أو العمارة فقد قاموا بتدمير آثـــارًا كثـــيرة وتشويه أخرى.. مما أثار حمية المصريين فى تدمير كل ما كان يمـــت لهـــؤلاء الغزاة بصلة بعد أن تمكن أمراء طيبة من الثورة عليهم وطردهم خارج البلاد.

ومـــن المقابر التى عثر عليها بحالة جيدة مقابر (بنى حسن) الصخرية الـــتى تنتمى إلى مقابر النبلاء المنحوتة فى الجبل الذى يحيط بالوادى الضيق فى

---

(١) آفاق الفن: مرجع سابق.

مــنطقة الجنوب وكانت بعيدة عن أيدى الغزاة.. وتعد تلك المقبرة من أحسن ما أنــتجه فــنان الدولة الوسطى.. وفيها تصاوير جدارية رائعة منها لوحة جدارية لمجموعــة مــن الطيور فوق شجرة السنط.. شكل (٣) وتتميز الجدارية بحيوية وحــركة ذات ديناميكــية تنوعــية فــى إطار لا يخلو من محاكاة الطبيعة، وقد وجــدت فــى مقــبرة الأمــير (خمحتب Khemhotep) وتظهر فيها مجموعة متنوعة من الطيور مثل الأوز البرى والهدهد ونوع من العصافير مستقرين فوق فــروع شجرة السنط ذات الأوراق الدقيقة والثمار المستديرة والفروع النامية فى رقــة وانســيابية.. وتوضــح تلــك الجدارية قدرة الفنان المصرى وبراعته فى محاكاتــه للطبــيعة فى نسق جميل يبعث على البهجة فقد وزع الطيور المختلفة بــبراعة علــى فــروع الشجرة مظهرا براعته فى تصوير الملامح المميزة لهذه الطيور بدقة فائقة فنستطيع أن نتعرف على نوع كل طائر، واهتم بإظهار الألوان الطبيعــية للهدهــد الواقــف بين مجموعة الطيور.. وتفاديًا لعنصر الملل صور عصفور فى الجزء الأعلى من اللوحة ناحية اليسار فاردًا جناحيه ومحدثًا حركة توازنــية مــن خلال جناحيه، وأيضًا من خلال تقابل اتجاه نظره مع اتجاه نظر مجموعــة مــن الطيور ناحية اليمين، كما تظهر فى الجدارية تنغيمات زخرفية خطــية ولونــية من خلال التفاصيل التى اهتم بها الفنان فى رسم ريش الطيور وفــى رســم أوراق الشجرة وأيضًا من خلال الثمار المتناثرة فوق الشجرة ذات الأشــكال المســتديرة التى أحدثت ترديدًا جميلاً وترابطًا بين عناصر اللوحة فى جميع أنحائها.

رابعًا: الدولة المصرية الحديثة :

أطلــق بعض الكتاب على هذا العصر بالعصر الذهبى حيث شهد اتحادًا فــى مصــر غــير مسبوق تحت حكم ملوك أقوياء بداية بالملك أحمس الذى قاد الجيش المصرى فى معركة طرد الهكسوس من مصر.. وشهدت عاصمة البلاد آنــذاك طيبة .. (الأقصر حاليًا).. درجة كبيرة من الرقى والرخاء لفترة طويلة

لم تشهدها مدينة أخرى فى الشرق الأوسط القديم.. وتضم الدولة الحديثة أساليب وطـــرز فنـــية مخـــتلفة ومتعددة نظرًا لتميز كل أسرة من الأسر الحاكمة بطابع خـــاص وبالـــرغم مـــن ذلك سادت البلاد نهضة اجتماعية ملحوظة طوال ذلك العصر، ونتيجة لحالة الرخاء السائدة شيدت القصور وأقيمت المعابد للإله واتخذ الـــبر الغـــربى ليكون مقرأ لمقابر الملوك (وادى الملوك حاليًا)، ومقابر النبلاء التى نحتت فى سفح الهضبة، وتميزت كل تلك المشيدات بنقوش بارزة وتصاوير جداريـــة وصـــلت إلـــى درجة كبيرة من الجمال والفخامة والألوان ذات الطابع المميـــز للمصور المصرى وظهر ذلك بشكل كبير فى مقابر النبلاء وكبار رجال الحكـــم فـــى الدولة وكأن الفنان المصرى طور فنه بتطور العصور واستفاد من حصـــيلة خبراته السابقة فأبدع مجموعة من الأعمال الفنية جمع فيها بين الحس المـــرهف وبيـــن العظمة والجلال البليغ فى الثراء الخطى واللونى فى جدارياته الـــتى انتشـــرت بشـــكل كبير فى عصر الدولة الحديثة والتى حلت محل النقوش البارزة الملونة على جدران المقابر وتعد الرسوم التى وجدت على جدران مقابر النـــبلاء أجمل من التى وجدت فى المقابر الملكية وذلك لتنوع موضوعاتها التى تصـــور حياة صاحب المقبرة واهتماماته اليومية وكان يسجل ذلك نحو المدخل، والتى تصور أيضا مناظر جنائزية وكانت تسجل على جدران المقبرة الداخلية[١].

ومن أشهر مقابر النبلاء وأجملها مقبرة النبيل (نخت) الذى كان يشغل منصـــب كاهـــن للإلـــه آمون فى أواخر عهد الدولة الثامنة عشرة، وحملت تلك المقـــبرة علـــى جدرانهـــا مشـــاهد غايـــة فـــى الروعة ودقة فى الأداء وتنوع الموضوعات التى ركزت على المناظر الاحتفالية للعزف والرقص، بل وجمعت أيضًا هوايات الأمير للصيد فى لوحة واحدة لصيد الطيور والأسماك..

---

(١) مرجع سابق.

شكل (٤) والتى يظهر فيها الأمير مرسوم مرتين متقابلتين للوهلة الأولى يعتقد المشاهد أنهما متماثلتان فى الحركة إلا أن المدقق يكتشف اختلافا فى حركة اليدين، والأمير يقف مع أفراد أسرته فى قارب مصنوع من سيقان نبات البوص يصطاد الأسماك فى الجهة اليمنى من اللوحة، ويصطاد الطيور فى الجهة اليسرى من خلال أدوات الصيد التى يمسكها بيده.

فى هذه الجدارية تتضح سمات فن التصوير الفرعونى ومن أهمها إبراز الشكل الإنسانى على أكمل وجه.. فاختار للوجه الشكل الجانبى مع نظرة العين للأمام، واختار شكل الجذع فى أجمل حالاته وهى الاتجاه للأمام ، كما اختار الفنان وضع الأقدام من الجانب حتى تظهر بكامل تفاصيلها وبذلك يكون قد ركز الفنان المصرى على جماليات اللوحة دون مراعاة مبدأ المحاكاة العقيمة للطبيعة.

ومثلما اهتم المصور المصرى بالحدث والعنصر البطل والعناصر المساعدة له فقد اهتم أيضًا بالخلفية كعنصر هام فى اكتمال جماليات اللوحة ومساعدته فى إضفاء الجو المناسب الذى يتم فيه الصيد فاستغل نبات البردى النامى على حافة مجرى مائى مع مجموعة من الطيور المحلقة فى السماء بألوانها وأوضاعها المختلفة مع اهتمامه بدراسة شكل الفراشة الطائرة بين النباتات وشكل الزهور والأسماك ذات التنوعات الخطية واللونية المتناسقة مع خطوط المياه المتعرجة[١].

خامسًا : العصر المتأخر :

ويشمل حكم الأسرة (٢٢ إلى الأسرة ٣٠) ويشهد هذا العصر اضمحلالا فنيا كبيرا كان سببه الفوضى العارمة التى اجتاحت البلاد لضعف حكامها وسيطرة حكام أجانب على البلاد مما مكن آخرين من غزو مصر، ولما استعادت مصر مجدها فى عهد الأسرة السادسة والعشرين قامت الفرس بغزو

---

(١) مرجع سابق.

مصـــر مرتيـــن ولم يقم على حكمها ملك من أصل مصرى حيث غزا الإسكندر المقدونى مصر سنة ٣٣٢ (ق.م).

فـــى هـــذا العصر يظهر الضعف السياسى ومن ثم الاجتماعى الذى ساد الـــبلاد مما انعكس على حالة الفن الذى لم يعثر على كثير منه فى تلك الفترة إلا بعـــض التماثـــيل التى تم فيها تقليد الدولة القديمة دون مراعاة الدقة أو الاهتمام التقـــنى، ويطلق على هذه المرحلة (الفن الصاوى) الذى كان آخر مراحل الفن المصرى الزاخر.

سادسًا : العصر الإغريقى :

بـــدأ العصـــر الإغريقى فى مصر بفتحها على يد الإسكندر المقدونى فى ٣٣٢ (ق.م) الـــذى أسس مدينة الإسكندرية واتخذها عاصمة له، كما اتخذ رمز الكـــبش المصرى ليكون رمزًا خاصًا به لذلك سمى (الإسكندر ذو القرنين) إلا أنـــه لـــم يكـــن يتعامل مع المصريين كالغزاة أمثال الهكسوس أو الحيثيون، إنما احترمهم واحترم معتقداتهم الدينية وتفاعل معهم فيها ونجح فى استيطان العنصر الـــيونانى فـــى مصر الذى ذاب مع المصريين وذابوا معه فذابت فنونهما أيضًا مكونيـــن شـــكلاً جديـــدًا مـــن الفن يحمل الملامح الإغريقية والملامح المصرية القديمة.

وحيـــنما تولـــى بطليموس حكم مصر بعد وفاة الإسكندر تم فصل مصر عـــن الإمـــبراطورية الإغريقـــية.. ونشـــأ نوعًا جديدًا من الفن فى ذلك الحين، واختلطـــت الدمـــاء المصـــرية بالدماء الإغريقية والرومانية وظلوا يعيشون فى مصر على نفس السياسة التى أنتهجها الإسكندر.

وانتشـــر طابع فنى جديد فى مصر يسمى بالطابع الهيلينى الذى ظهر فى أشـــكال عديـــدة من الفن كالأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية، وفن التصوير الـــذى تنوعـــت فـــيه الأشكال الهندسية المستخدمة فى الزخارف ذات الخطوط

المتداخلة والمتشابكة المزينة ببعض الزهيرات الرقيقة أو برسوم منحوتة وملونة من نبات البردى، وظهرت درجات لونية جديدة زينوا بها مداخل المعابد لم يكن يستخدمها المصريون من قبل إلا أنها استمرت خلال العصر الرومانى أيضًا.

سابعًا : العصر الرومانى :

اتخذ الحاكم الرومانى مدينة الإسكندرية مقرًا له بعد أن استولى الرومان علـــى المســـتعمرات الإغريقية بل وأخذوا عنها أيضًا أساليب الحضارة والفنون الـــتى كانـــت قد وصلت إلى مستوى عال جدًا ومميز فى رقته ومثاليته.. وأخذ الـــرومان يســـتخدمون الإغـــريق لـــيعملوا كمربين لأبنائهم فنقلوا عنهم ثقافاتهم وفـــنونهم مـــن خلال أبناء العائلات الرومانية، فى الوقت نفسه الذى أثقلوا كاهل الشـــعب المصرى بالضرائب الباهظة وجعلوه يقاسى مرارة الحرمان من ثروات بـــلاده الـــتى كانت تنقل إلى روما مما أثار روح الضغينة من الشعب المصرى وخاصة بعد أن نصب الرومان من أنفسهم كهانا على المصريين وقاموا بالتفريق بيـــن عناصر الشعب وفضلوا عليهم الإغريق واليهود، وفى أواخر القرن الثانى (ق.م) تأصـــل طـــابع الفن الرومانى ووصل إلى قمة ازدهاره فى أواخر القرن الأول (ق.م) واســـتمر مزدهـــرًا حـــتى أوائل القرن الرابع واستمر الرومان فى اضطهادهم لأقباط مصر حتى فتحها العرب عام ٦٤٢ م[١].

وتعـــد لوحـــات الـــرومان الزخرفية والجدارية دليلاً كبيرًا على أن الفن الـــرومانى يديـــن كثيرًا إلى الفنون الإغريقية، فإذا كان الإغريق اتخذوا المثالية شـــاغلهم الشـــاغل فى فنونهم فإن الرومان أفرطوا فى الواقعية الحقيقية وبحثوا عنها من خلال فنونهم[٢].

---

(١) مرجع سابق.

(٢) مرجع سابق.

ثامنًا: العصر القبطى :

أعلنت المسيحية ديانة رسمية للديار المصرية عام ٣٢٤ ميلادية وترجم الإنجيل إلى القبطية وتحولت العديد من المعابد إلى كنائس فتغيرت الروح المصرية مما أدى إلى هجر الفنان المصرى فنه القومى مما كان له أثرًا فى التمهيد التدريجى إلى ظهور الفن القبطى فى مصر والذى يعتبره المؤرخون حقبة من الفن البيزنطى المحلى.

وذلك لأن مصر كانت جزءًا من الإمبراطورية الشرقية الرومانية والتى عرف فيها الفن فى ذلك الوقت بالبيزنطى المعاصر لفن الإمبراطورية الغربية(١).

وكان الفن البيزنطى مزيجًا من الفن الرومانى المأخوذ عن الحضارة الإغريقية ومن الفنون الشرقية المختلفة، وكان الشرقيون هم اللذين دخلوا فى الديانة المسيحية بالرغم من أساليب التعذيب والتنكيل التى تعرضوا لها فاتخذوا من المقابر والأضرحة مكانًا آمنًا لاجتماع رجال الدين الجديد مما جعل تلك الأماكن تنال وافر الحظ من الاهتمام الفنى والتى خالفت شكل الأضرحة الرومانية حينما شيدت على شكل الصليب احتوت على نقوشًا أخاذة نفذت بالفسيفساء الذى أعطى للزخارف رونقًا بديعًا حينما صممت فوق أرضيا زرقاء وكان هذا أحد العوامل التى ساهمت فى انتشار الفسيفساء وازدهاره فى ذلك الوقت(٢).

واستمر فن الإمبراطورية الشرقية مختلفًا وظلت تكافح الوجود الرومانى حتى فتحت على يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣ فانتهت تلك الإمبراطورية من

(١) مرجع سابق.

(٢) مرجع سابق.

الوجــود وحل محلها العصر الإسلامى ذو الطابع الفنى المختلف تمامًا عما كان معهودًا من قبل.

وقــد تمــيز الفــن القبطى برمزيته ومزجه للعناصر النباتية مع الرموز الدينــية واتخــذ طابعًــا زخرفيًا يبتعد كل البعد عن الواقعية حينما أهمل عنصر التجسـيد وعنصــرى الضوء والظل متشابهًا فى ذلك مع الفنان المصرى القديم الــذى رفــض تقليد الواقع فى فنه، فتظهر العناصر النباتية المكررة حول رمز الصليب مكونة تشكيلات هندسية ذات إيحاءات زخرفية(١).

تاسعًا: العصر الإسلامى :

كــان لفنان العصر الإسلامى فى مصر حظًا وفيرًا فى الاضطلاع على مجموعــة كبــيرة مــن الفنون بالإضافة إلى الفن القبطى الذى كان راسخًا فيها آنــذاك، واســتطاع بقدرة فائقة الفنان الإسلامى أن ينشىء لنفسه دربًا فنيًا جديدًا وخاصــا مبــتعدًا فيه عن تقليد الفنون التى سبقته وتطورت من قبله ولكن أيضًا استفاد منها واستطاع بقدرة بالغة الحفاظ على شخصيته الفنية المستوحاة من عدة فــنون والمنبــثقة مــن دافــع الروحانية مطورًا فنه باختلاف حكامه وسياساتهم ومبتكرا دائما الجديد الذى يبعث على أبعاد جمالية لا تتنافى ومعتقداته الدينية.

ولقد بدأ العصر الإسلامى بمولد النبى محمد ﷺ الذى اتصفت شخصيته بالشجاعة والإقدام والصدق والأمانة والتأمل فى خلق السموات والأرض.. وكان شخصية مبدعة محبا لتوظيف الفنون لخدمة الدولة الإسلامية.. وكان لصفاته هذه أشــد الأثــر فى خلفائه الأربع ومن ثم فى المسلمين بشكل عام ولا سيما الفنان الإســلامى ذو الحــس المــرهف والنظرة الدينية التأملية التى جعلت لفنه طابعًا خاصًــا بالرغم من تأثره بالفنون الأخرى مثل الفن الفارسى والبيزنطى بالإضافة

---

(١) مرجع سابق.

إلـــى الفـــن القـــبطى فى مصر، وخاصة أن الحكم الإسلامى فى مصر لم يكن يـــتعرض لديانة أهل مصر الأقباط والمسيحيين الذين كانوا قائمين بالأعمال فى الدولة مستخدمين اللغة الإغريقية فى مكاتباتهم.

إلا أن الحكـــام المســـلمين كانوا مهتمين بالفنون عامة والفنون التشكيلية خاصـــة حيـــنما انـــتقل مركز الخلافة الإسلامية خارج حدود الجزيرة العربية.. ولذلـــك نجد أن المدرسة الفنية الإسلامية قد مرت بعصور سياسية مختلفة أولها العصـــر الأمـــوى الـــذى كان له الأثر العميق فى تاريخ الإسلام حينما بدأ فيها اتصـــال الثقافة الإسلامية بحضارة الدولة الرومانية المسيحية البيزنطية الموجودة فى مصر..

وفـــى العصر الأموى ظهر التصوير الجدارى بالألوان المائية كما ظهر تصوير المخطوطات واستخدمت أشكال الزخارف النباتية والحيوانية والطيور .. " ولـــم يعـــثر علـــى أى دليل حتى الآن يدل على ممارسة العرب لفن التصوير الجـــدارى قـــبل العصـــر الأموى "[1]. ويوضح شكل رقم (٥) الزخرفة الأموية المســـتخدمة فـــى المـــنحوتات الخشـــبية والتى تظهر بها عناصر من الزخارف الساسانية.

وفى عام ١٢٩ هـــ جاهر العباسيون بعدائهم للأمويين واتهموهم بإهمال شـــئون الدولة الإسلامية وتمكنوا من هزيمتهم والاستيلاء على الحكم من بعدهم بمساعدة العنصر الفارسى الذى كوفىء بعد ذلك بتوليه مناصب كبيرة فى الدولة الإســـلامية.. ولقـــد تأثـــر التصـــوير الجدارى فى العصر العباسى بالزخارف الساسانية والفارسية واستخدم فى تزيين قصور الخلفاء العباسيين بعناصره الحية والنباتـــية ، ولقـــد انتقل طراز الفن العباسى إلى مصر على يد أحمد بن طولون وانتقل إلى مصر أسلوب جديد فى تزيين القصور والجدران بالزخارف الجصية

---

(١) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، دار المعارف، ١٩٨٩.

التى لم تكن معروفة فيها من قبل.. كما طور الطراز العباسى الزخارف الخشبية التى كان الأقباط قد أتقنوها من قبل واشتملت على عناصر زخرفية طبيعية كالمراوح النخيلية وتفريعات أوراق العنب وعناقيده. ويوضح شكل رقم (٦) شكل من أشكال الزخارف العباسية المستخدمة حول نافذة نفذت بالجص وموجودة بمسجد ابن طولون.

وحينما نجح الفاطميون فى غزو مصر نقلوا مركز حكمهم من المهدية إلى عاصمة جديدة شيدها جوهر الصقلى أسماها (القاهرة) وتخلصت مصر أخيرا من تبعيتها للخلافات الإسلامية وأصبحت هى مركزًا قائمًا بذاته للحكم.. مما كان له الأثر الكبير فى استمرار الازدهار الفنى وتطوره حتى فى فترات ضعف الدولة الفاطمية بل وامتدت أيضا ثقافتهم وفنونهم إلى خارج مصر.

" ولقد أسهبت المراجع التاريخية فى وصف حياة الفاطميين المليئة بالفخامة المبهرة، وذكر المقريزى فى كتابه (ضوء النبراس وأنس الخلاس فى أخبار المزوقين من الناس) أنه كانت هناك مدرسة فاطمية للرسوم الجدارية الملونة ازدهرت فى مصر مما دعا الوزير الفاطمى (إليازورى) لإقامة مباراة فى التلاعب بتأثيرات الألوان الجدارية بين المصور العراقى (القصير) وبين (ابن عزيز) المصور المصرى، كما أكد المقريزى على وجود فئة كبيرة من المصورين المصريين الذين أبدعوا فى رسوم وتزيين المخطوطات المصرية ولكن للأسف لم يعثر على أى من هذه المخطوطات "[١]، إلا أن الطراز الفاطمى قد وجد فى الزخارف الخشبية التى تظهر فى شكل رقم (٧).

كان لانتصارات صلاح الدين الأيوبى أكبر الأثر أيضًا فى الفن الإسلامى المصرى وصارت مصر فى عهده المركز الرئيسى الاقتصادى والفنى للدولة الأيوبية التى تأثر التصوير فيها بالتقاليد السلجوقية وبعض العناصر

---

(١) فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، مرجع سابق، ص ١٢٩ – ١٣٠.

البيزنطية إلا أن الاهتمام الأكبر كان للمعمار فى التحصينات الحربية الدفاعية لكثرة الحروب فى عصر الأيوبيين.

تـزايد عدد المماليك الذين اشتراهم الملك الصالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية وتدربوا على فنون الحرب والخدع فاستولوا على حكم مصر، وبالرغم من ذلك ظلت التقاليد الثقافية والنظم السياسية فى مصر استمرارا لما كان متبعا فى العصر الأيوبى.. إلا أن مصر أصبحت مستقرًا للخلافة العباسية مما أدى إلى نهضة فنية كبرى وازدهرت الحياة الثقافية وأصبحت مصر آنذاك أهم مركزًا فى العالم الإسلامى سياسيًا وفنيًا.

وظهر فى مصر عناصر من الفنون التركية التى مزجها الفنان المصرى بتقاليد فاطمية محلية فانبثق أسلوب فنى مملوكى خالص ظهرت به بعض العناصر الفنية المغولية التى كانت معاصرة آنذاك، وازدهر فن التصوير المصرى المملوكى وخاصة فى رسوم وزخارف المخطوطات(١).

لذلك ظهر فى العصر المملوكى طرازين زخرفيين أحدهما تابع للمماليك البحرية وهو طراز نباتى لا أثر فيه للرسم الحى ويتضح ذلك فى قمرية من الجص والزجاج حتى تسمح بمرور الأشعة الملونة منها أثناء النهار – شكل رقم (٨)، أما الطراز الثانى فيسمى بطراز المماليك البرجية الذين اتجهت عنايتهم بالفسيفساء أكثر من أى خامة أخرى، ومثال على ذلك شكل رقم (٩) الذى يوضح شكل فوارة من الفسيفساء كانت فى منزل المفتى والتى تظهر فيها الزخارف الهندسية المكررة بتتابعية زخرفية رائعة.

وبالرغم من تغير الحكام المسلمين فى مصر وتغير المراكز الثقافية للسلطنة إلا أن الفن الإسلامى المصرى استطاع أن يجد لنفسه طابعًا خاصًا مقام

---

(١) فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣.

على الأسلوب الزخرفى بمختلف العناصر الزخرفية النباتية والهندسية التى تحمل قيمة جمالية وابتكارية عالية حتى أصبحت اصطلاحًا فنيًا خاصًا جدًا.

ولقد أوضح هربرت ريد أن السبب الرئيسى فى اختفاء الشخصية المصرية الفنية التى كانت ثابتة وذات أصول واصطلاحات هو التأثر القاتل بالفن الأوربى مما أسهم فى تنحى الشخصية الفنية المصرية التى كانت قائمة على عنصر الابتكار بعيدا عن التقليد العقيم للطبيعة والمحاكاة الحرفية لها ، وإنما كان الفنان المصرى على مر العصور والمدارس الفنية المصرية ينزع إلى خلق كيان مستقل عن الطبيعة وفق قوانين فنية خالصة كالتبسيط الزخرفى المستوحى من الطبيعة أو التجريد الكامل ذو النزعة الروحية التى تسمو بالمشاهد إلى عالم مطلق ولا نهائى يبعث على التأمل والتدبر(١).

ومن رأى المؤرخون حول سبب أفول روح الفن المصرى المبدعة أن ذلك لم يحدث إلا فى نهاية عصر الغورى عندما أمر السلطان سليم بجمع الصناع والحرفيين الفنيين إلى القسطنطينية من القاهرة منارة الفن فتبددت حالة المناخ الفنى بسرقة أبنائه الفنانين الذين أعطوا جهدهم مكرهين لبلد آخر، وبعد انتهاء العصر الإسلامى واضمحلال الفن التشكيلى فى مصر بعثت شرارة جديدة لإحيائه فى مصر وذلك بقدوم الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨، والتى حملت إلى مصر الأحزان والأفراح – القهر والفن.. ووجهت نظر المصريين للفنون التشكيلية خاصة فن التصوير من خلال الفنان الفرنسى الذى أخذ يسجل دقائق حياة المصريين فى لوحاته..

واستكمالا لتلك الشرارة الخارجية استهدف محمد على تحديث البلاد وتطويرها حين تولى حكم مصر فاهتم بالتعليم والفنون وأرسلت على يده البعثات الفنية والحرفية إلى أوربا التى عادت محملة بطرز فنية أخرى أهمها (الباروك

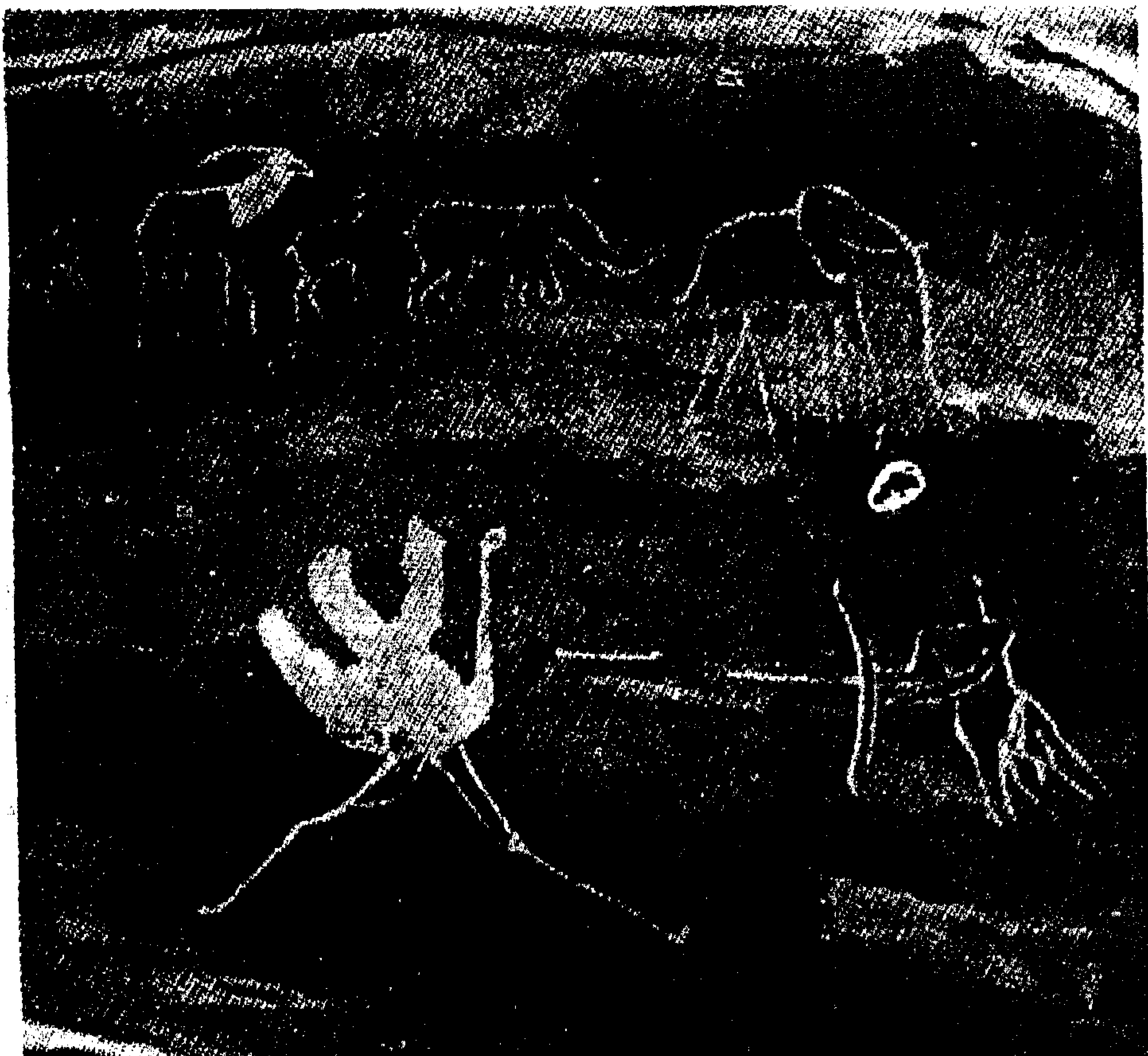
---

(١) آفاق الفن التشكيلى، مرجع سابق، ص ٤٣.

– الروكوكو) استخدموها فى تجميل القصور والحدائق مما رفع من حالة الفنان المصــــرى الــذى تلاءم لديه المناخ لممارسة فنه إلا أنه كان فنًا منقولاً لا يحمل روح الفــن المصـــرى، وأصبحت مصر ما بين عام ١٨٣٠ وحتى عام ١٩٠٠ مزارًا وملجئا للعديد من الفنانين الأوربيين الذين استمتعوا بدفء أجوائها وصفاء ســمائها وســماحة شعبها فاستغلوا ذلك فى موضوعات لوحاتهم المستوحاة من البيئة المصرية[١].

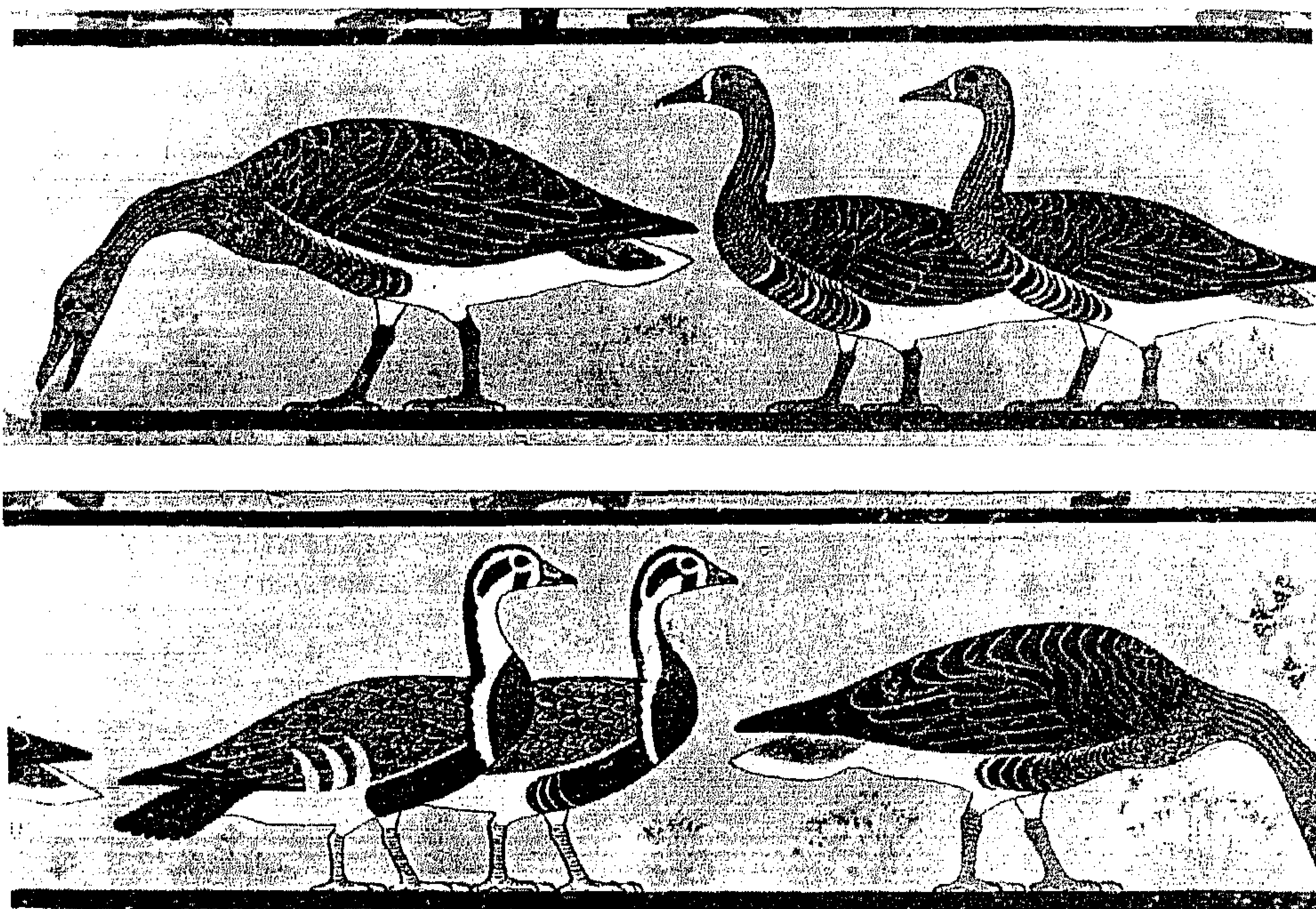
---

(١) المرجع السابق، ص ٤٣.



شكل (١)

رسوم جدارية بالطباشير – مصر – العصر الحجري

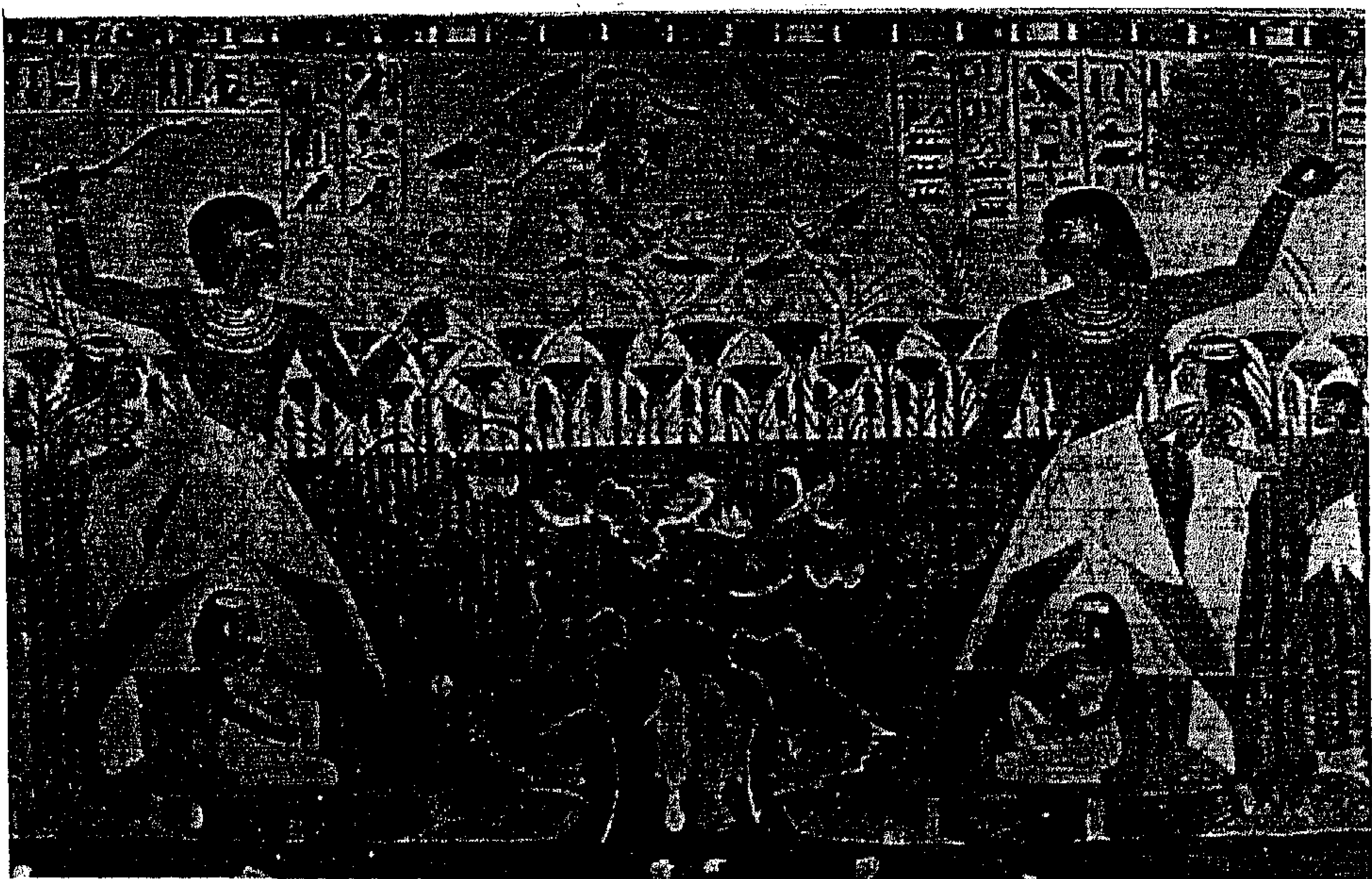


شكل (٢)
الأوزات الست – تصوير جداري – الدولة الفرعونية القديمة



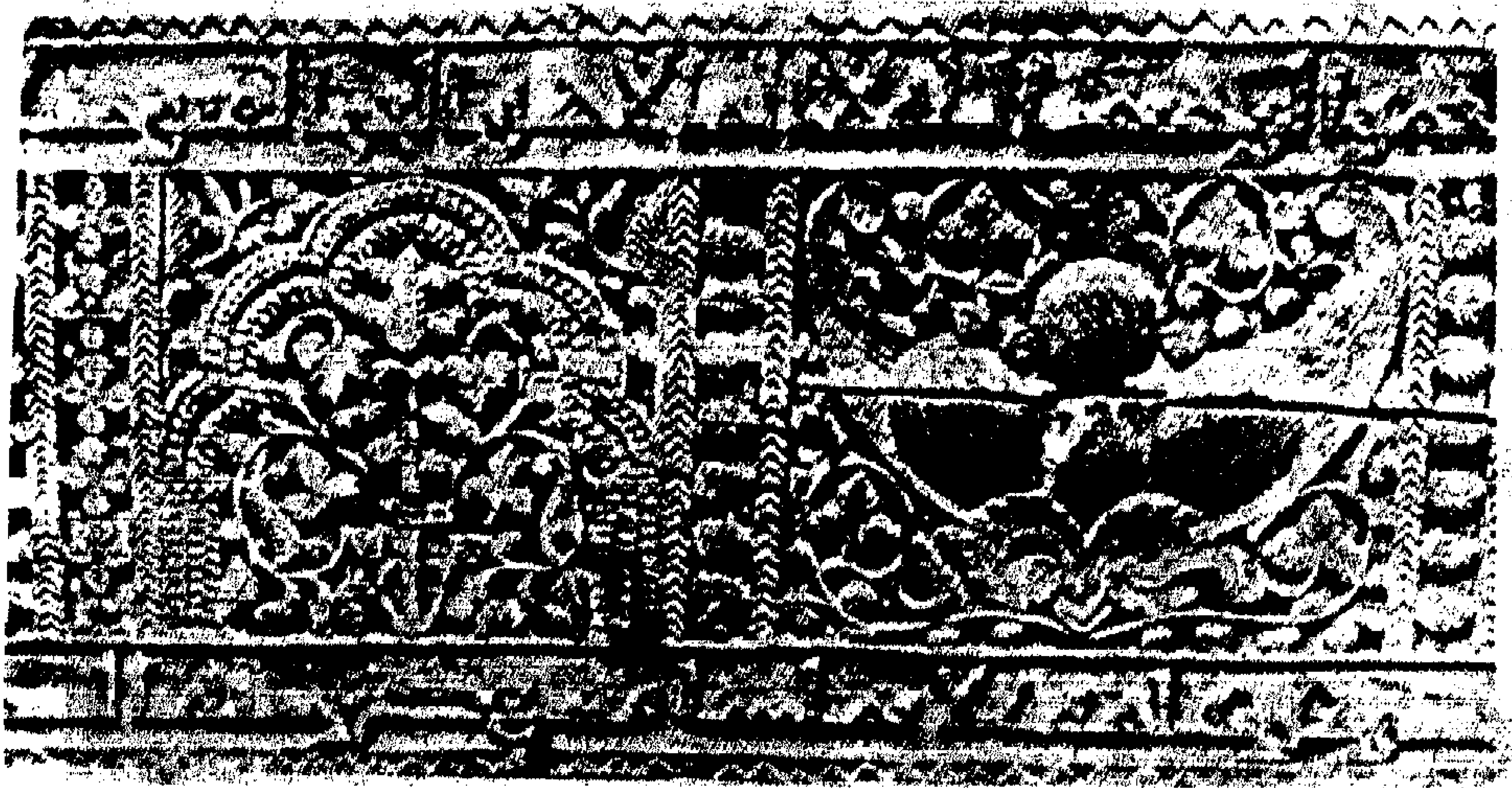
شكل (٣)

طيور فوق شجرة سنط – تصوير جداري – الدولة الفرعونية



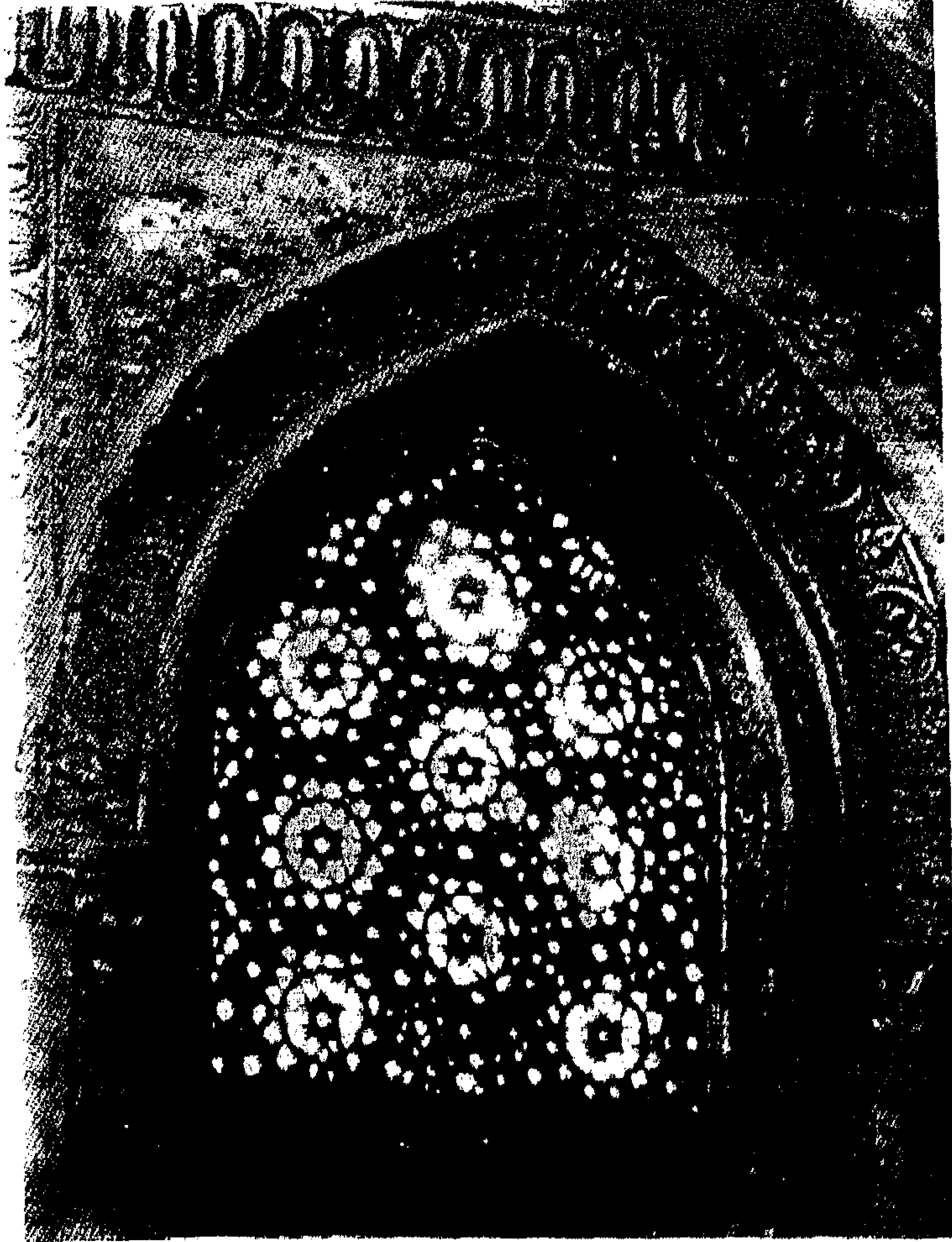
شكل (٤)

الأمير يصطاد – تصوير جداري – الدولة الفرعونية الحديثة



شكل (٥)

لوح خشبي تظهر عليه الزخارف الأموية – القرن ٢هـ – ٨ م المتحف الإسلامي بالقاهرة



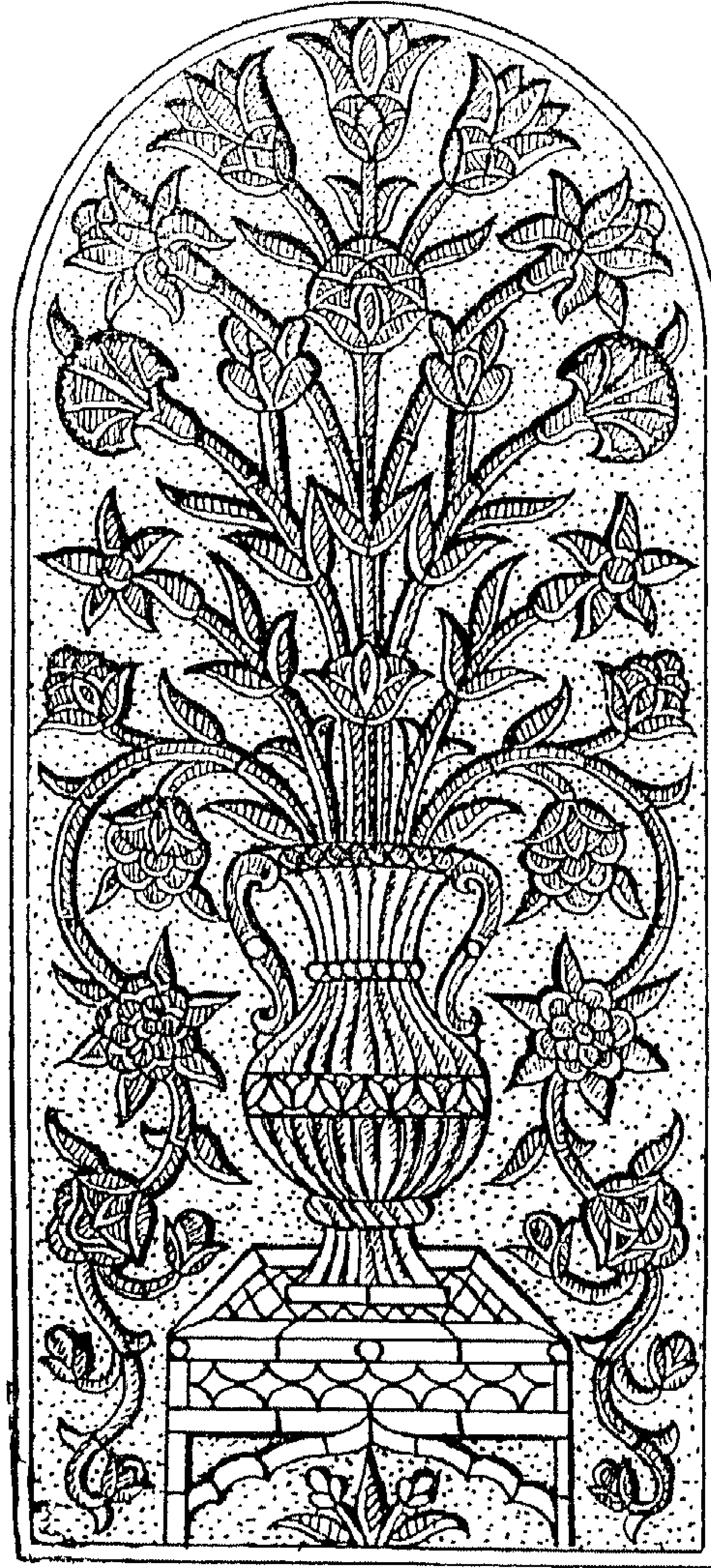
شكل (٦)

زخارف جصية بجامع ابن طولون – العصر العباسي



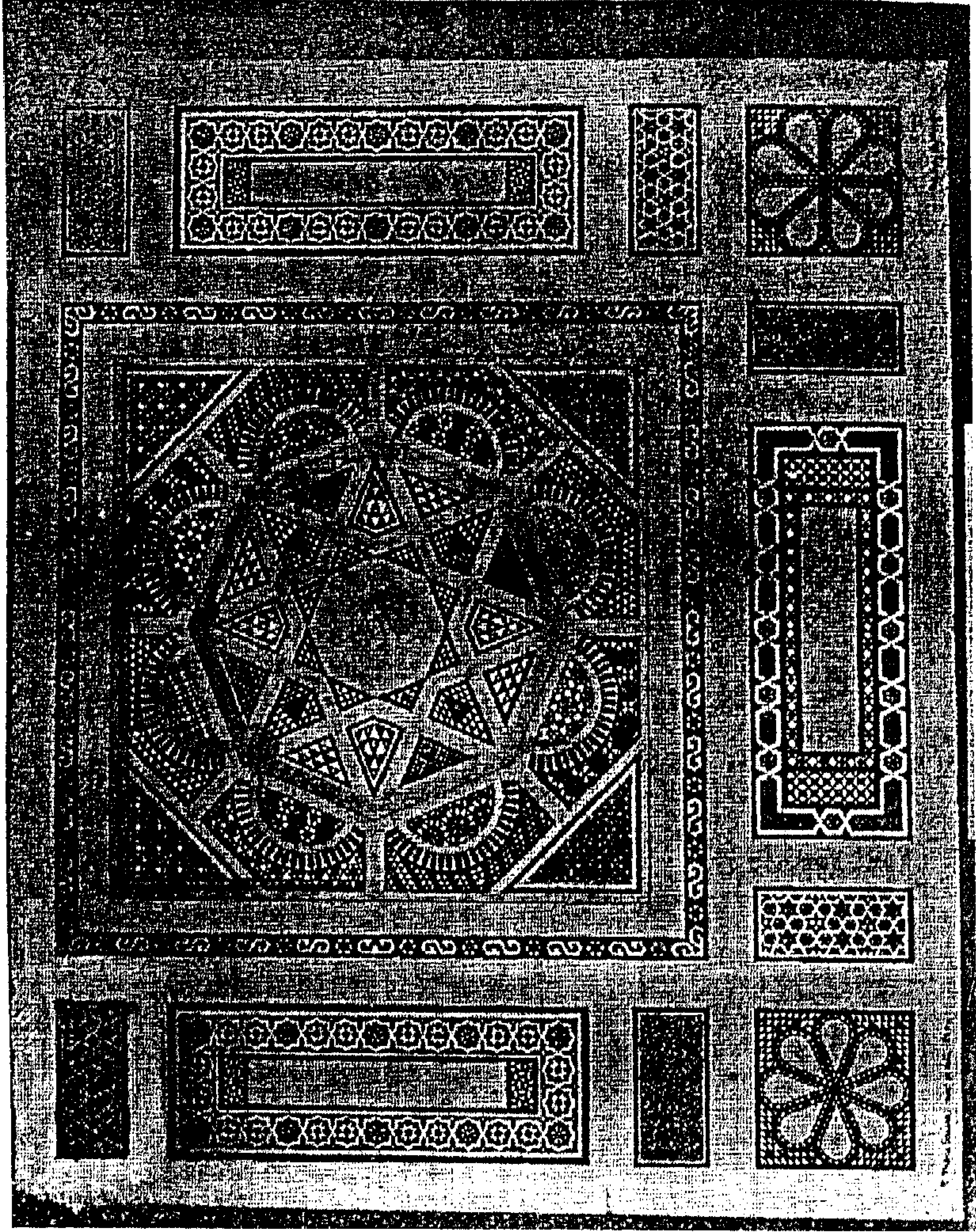
شكل (٧)

نموذج للزخرفة الفاطمية على الخشب



شكل (٨)

قرية بن الجص – طراز خرفي ينتمي للمماليك البحرية



شكل (٩)

فوارة من الفسيفساء من منزل المفتي – طراز زخرفي ينتمي إلى عصر المماليك البرجية

الباب الأول

الفصل الثانى

الدلالات الفنية للتصوير الأسبانى

منذ فجر التاريخ

انبثقت نتيجة هامة جدًا من خلال دراسة جماليات فن التصوير المصرى وهى التأكيد على الدور الهام والوجود الحتمى لفن التصوير الذى طالما عبر عن حالـــة الشعب المصرى بآماله وما يجيش فى نفسه من خلال الأعمال التصويرية الـــتى انعكست فيها الأشكال المختلفة للبيئات التى كان يعيشها على مر العصور منذ العصر الحجرى وحتى عام ١٩٠٠، وتعضيدًا لهذه الفكرة سوف نعرض فى هـــذا الفصل الدلالات الفنية التى عكست طبيعة المجتمع الأسبانى أيضا منذ فجر التاريخ وعبرت عن حالاته الشتى بتطوره فى عهد الكثير من السياسات المختلفة والنقلات الفنية العنيفة التى شهدها بمعاصرته فنان العصر الحجرى فى الكهوف ثـــم المساجد والقصور والفن الأندلسى وبالطبع هى نقلة عنيفة بالرغم مما اتخذته مـــن قرون حتى تطور هذا الفن الذى اختلف تماما عن نقطة بدايته.. ولقد كانت أعمـــال المصور الأسبانى فى العصر الحجرى والتى خطها على جدران كهوفه ذات دلالـــة واضحة عن مدى تأثره بطبيعة حياته الاجتماعية التى كانت منصبة نحو الصيد للغذاء والملبس وأيضا نحو الدفاع عن النفس بضراوة فى ظل الحياة القاســـية الـــتى كان يعيشها.. كما عبر الفن الإسلامى الأندلسى عن حياة الترف والـــبذخ والاســـتقرار والسيطرة السياسية التى كان يعيشها المسلمون آنذاك فى أسبانيا من خلال عمارة القصور الضخمة والمساجد المليئة بالزخارف الإسلامية التى لا يوجد لها مثيل فى العالم والتى تحمل عبقًا إسلاميًا واضحًا فى حناياها.

كمـــا ظهـــر تأثـــر المجتمع الأسبانى برجال الدين المسيحى الذين كانوا يحملـــون على عاتقهم نشر المعتقدات الدينية المسيحية والذين كانوا يملون على المصور المسيحى الرومانسكى الموضوعات المقدسة فى القرن الرابع الميلادى، وحمـــل العصر القوطى الأسبانى من خلال أعمال مصوريه – دلائل كثيرة تشير إلى تأثر المصور آنذاك فى القرن الثانى عشر الميلادى بالتراث العربى والثقافة الفنـــية العربية من خلال بعض المسلمين اللذين كانوا لا يزالون داخل أسبانيا فى تلـــك الفـــترة، وجلاء هذا التأثر كان من خلال أعمال المصور القوطى الأسبانى

الــتى كانــت مقتبسة بصورة واضحة من أعمال المصور العربى، والتى كانت متأثرة بشكل كبير بالألوان الإسلامية ذات الطابع المميز.

وعــبرت أيضًا أعمال المصور الأسبانى فى عصر النهضة عن النهضة الثقافية والفكرية والحرية الدينية بل والحرية الكافية للتعبير عن الرأى أيضًا من خــلال الحياة الاجتماعية التى عاصرها الفنان الأسبانى خلال القرن الرابع عشر المــيلادى والــذى شهد انقلابًا كبيرًا فى تاريخ الفن وخاصة فى مجال التصوير حينما أصبحت اللوحة الزيتية عملاً قائمًا بذاته يغلب عليه التجسيد الواقعى بعيدًا عن الرموز الكهنوتية القديمة.

وفــى عصر العباقرة الذى تميز بإحياء التراث القديم ظهرت دلائل ذلك مــن خــلال أعمــال المصور الأسبانى فى القرن السادس عشر الميلادى، وكما عبرت الأعمال الأندلسية عن حياة الترف التى كان يعيشها المسلمون فى أسبانيا فقــد ظهرت أيضًا دلائل من خلال المصور الأسبانى الباروكى فى القرن السابع عشــر.. تشــير إلــى ملامــح البذخ والترف من خلال المبالغات التشكيلية فى الملابــس والإكسسوارات وحتى أدوات الحروب بالأشكال الزخرفية المبالغ فيها، ومــع الانقلابــات الفكــرية التى حدثت فى المجتمع الأسبانى ظهرت مؤشراتها واعتقاداتها من خلال أعمال المصور الأسبانى فى القرن الثامن عشر والتى دلت علــى الفكــر الدنــيوى السائد آنذاك فى عصر الروكوكو والتفات ثقافة المجتمع الأسبانى إلى الحقائق الواقعية والمنطقية مبتعدًا قليلا بفكره عن الحقائق الدينية.

ولمــا تفشت الحروب فى الحياة الأسبانية كانت أعمال المصور الأسبانى خــلال العصر الرومانتى تحاول استجداء عطف المشاهد على المتألم والمظلوم والمصــاب فــى الحرب وذلك خلال القرن التاسع عشر، وحينما تشبع المجتمع بشتى أنواع الفكر وألوان الحرية وتشبع المصور أيضا بشتى أنواع التصوير ذو المهــارة العالية التى أظهرت دقة فى نقل الواقع حدثت انقلابة جديدة سعيا وراء

التغيير ومحاولة تبسيط الحياة التى أضحت معقدة فكانت أعمال المصور الأسبانى موضحة هذا التشبع من خلال حالة عكسية تبسيطية لخصها الفنان فى المدرسة التجريدية.

ومع رقى الثقافة الأسبانية عالميًا ومع تراكم خبراتها الفنية على مر العصور لما لاقته من معاناة حقيقية خلال حقبة طويلة من الحروب ارتفع نجمها وتلألأ فى السماء واشتهر فنانوها.. بل وكانت لهم الريادة والسبق فى مدرسة فنية جديدة ألا وهى المدرسة التكعيبية التى عبرت عن قيادة أسبانيا للمسيرة الثقافية والفنية آنذاك ، كما عبرت عن قدرة أسبانيا على تغيير الفكر والأسلوب الفنى على مستوى العالم.. وتلتها بحركة فنية أخرى سميت بالسيريالية والتى كان لها فى ظهورها فضلاً كبيرًا أيضًا شهد لها به التاريخ الفنى واتخذها المصورون واتخذوا فنانيها قدوة فنية ذات براعة وثقافة وابتكار من خلال أعمالهم الرائعة.

ومن خلال ذلك ترى الباحثة أن التاريخ لم يكشف لنا هذه المدارس الفنية العديدة عن طريق فن التصوير وإنما فن التصوير هو الذى استطاع وبجداره إعادة اكتشاف التاريخ من خلال التعبير عنه على مر العصور، أى أننا نستطيع أن نقرأ تاريخ الدول من خلال الأعمال التصويرية التى أنتجها فنانوها على مر العصور لما لها من دلائل ذات ركائز فكرية انعكست من المجتمع الذى عاش مراحل مختلفة وتعرض لحكم سياسات مختلفة وعاصر تطورات علمية وفلسفية.. فكان فن التصوير هو صاحب الفضل الأكبر على تاريخ الفن..

ويمكن أن نقسم تاريخ الفن الأسبانى إلى عدة مراحل مر بها:

١. العصر الحجرى الأسبانى.
٢. العصر الإسلامى (الأندلس).
٣. العصر الرومانسكى فى أسبانيا.

٤. العصر القوطى الأسبانى.

٥. عصر النهضة فى أسبانيا.

٦. عصر العباقرة الأسبانى.

٧. عصر الباروك الأسبانى.

٨. عصر الروكوكو فى أسبانيا.

٩. القرن التاسع عشر فى أسبانيا.

أولاً : العصر الحجرى الأسبانى :

انعكست حياة الإنسان البدائى فى أسبانيا على أعماله التى صورها ولونها على جدران الكهوف وكانت إشارة واضحة إلى أن حياته آنذاك كانت متوقفة على إيمانه بالقوى السحرية، كما كانت إشارة إلى أنه كان يحفز نفسه دائمًا على الصيد وعلى دفاعه عن نفسه فظهرت أعماله على الجدران تصوره أقوى من الحيوان الماثل أمامه محاولاً إقناع نفسه بأنه يستطيع أن يتغلب على مصاعب الحياة وبأنه فى استطاعته قهر الحيوانات التى كان يتعامل معها باختلاف أحجامها وتفاوت شراستها من خلال صراع مميت تظهر فيه شجاعته الفائقة.

ولما تم العثور على أماكن هذه اللوحات الحجرية كان من السهل اقتفاء أثر الإنسان الحجرى الأسبانى الذى استقر فى جهات مختلفة من أسبانيا أهمها الجزء الشمالى الذى تعد جدارياته من أبدع ما عثر عليه فى فن الكهوف وتسمى (التميرا) والتى تنبىء بأن هذا الفنان الذى نطلق عليه لفظ (بدائى) لم يكن بدائيًا بالفعل وإنما ارتقى إلى مستوى عال من الإبداع الفنى وتحققت لديه الأسس الفنية السليمة حيث كان قادرًا على تصوير الحيوانات بدقة تامة معبرًا عن

حركـــتها وحيويتها من خلال اختزال تعبيرى مبسط ذو مسحة انطباعية وبالرغم مـــن ذلـــك يستطيع المشاهد أن يلاحظ الفارق بين سلالات الحيوان الواحد عن طـــريق اخـــتلاف أشـــكالها، كما يستطع المتخصص علميا فى السلالات تحديد انـــتمائها وفصـــائلها الحيوانية ونوعها الدقيق وذلك لتناول الفنان الحجرى رسوم هذه الحيوانات بشكل مكتمل جدًا.

وهـــناك إحـــدى اللوحات التى تعد دليلاً على نشأة الصراع بين الإنسان والحـــيوان مـــنذ ذلـــك العصر، وقد عثر عليها فى كهف بقطالونيا شمال أسبانيا شكل رقم (١٠).

وفـــيها صور الفنان الحجرى مجموعة من الغزال فى ثلثى اللوحة تقريبا فى وضع القفز والتى تخترق جسدها رماح الصياد الماهر الذى ظهر فى اللوحة بأوضـــاع مختلفة أثناء صيده بحركات رشيقة وأجسام قوية بالرغم من استطالتها ممسكًا أقواسًا وسهامًا ومستهدفًا مجموعة الغزال فى ثقة ومهارة، ويظهر الغزال فـــى تلـــك اللوحـــة فى ثلاثة أشكال مختلفة وواضحة لثلاثة من سلالات الغزال القافز، فمنها ذو اللون الواحد ومنها ذو القرون المتفرعة وأيضا ذو النقط.

ولقـــد بـــرزت فـــى تلـــك اللوحة نواحى جمالية أحدثتها الخطوط ذات الاتجاهـــات المختلفة بفعل حركتها الديناميكية، وأحدثها التنوع فى أحجام الغزال وحركة التكرار الرأسية للغزال على حده وللصياد فى جانب آخر من اللوحة.

وإنـــه لمـــن الملاحظ إفراط المصور فى تفاصيل الغزال بالرغم من أنها تبدو فى شكل طيوف أو أخيلة، وفى نفس الوقت عدم الاهتمام بالصياد نفسه لأنه لا يشـــغل نفسه بالتفكير مليا فى تفاصيل جسده أو وجهه ورأسه وإنما كان دائما منشـــغلا بالحـــيوان الـــذى أراد قنصـــه وبنوعه وحجمه وعدده الذى يفوق عدد الصـــيادين تعبـــيرا من الفنان على قدرة عدد قليل من القناصين المحترفين على

السـيطرة علـى قطيع الغزال بأكمله مهما يكن عدده، ومهما تكن مسافة بعده أو قربه بالنسبة للقناص.

ثانيًا: العصر الإسلامى (الأندلس) :

امـتدت الحضـارة الإسـلامية فى أسبانيا إلى حوالى ثمانية قرون ولى خلالهـا حكام عظام ومسلمون استقروا فيها وأحبوها فعمروها وملؤها بالقصور الفارهـة والأسواق ذات السلع الفنية المتنوعة وبالمساجد التى لم تتكرر مثلها فى بلد آخر فأشبعوها بكل المظاهر الحضارية آنذاك.

وكـان العرب قد قاموا بفتح أسبانيا التى أطلقوا عليها اسم (الأندلس) منذ عـام ٩٢ هـ - ٧١١ م، وبالـرغم مـن ذلك فلم تظهر بها أية آثار للحضارة الإسـلامية وفـنونها المختلفة إلا فى عهد قرطبة التى كانت بداية لظهور الطابع الفـنى الإسـلامى العـربى فى أسبانيا فازدهرت فيها الحياة الثقافية وعلا شأن الأمويـين الذيـن تولوا حكمها فى تلك الفترة، بل وامتد نفوذهم أيضا إلى شمال أفريقـيا.. فانتعشـت الحـياة الثقافية بتشجيع الحكام العرب للفن والأدب والعلم وظهـر طـراز فـنى جديـد (الطراز المغربى الأسبانى) والذى يعد خلاصة التطورات الفنية التى نتجت عن اتحاد حكم الأندلس وشمال أفريقيا حيث تداخلت الأسـاليب الفنـية العربـية التى كانت موجودة فى الشمال الأفريقى مع أساليب الطـراز الأندلسـى العـربى فانبـثق من هذا التداخل طراز فنى أسبانى مميز ومختلف عن أى طراز للفن الإسلامى فى أى بلد أخرى آنذاك.

وظـل هذا الطراز الجديد (الأسبانى المغربى) مزدهرًا حتى بعد سقوط المـدن الأندلسـية تدريجيا فى أيدى المسيحيين منذ عام ٦٣٣ هـ حينما ضعفت قبضـة المسلمين على حكم الأندلس، وكان السبب الرئيسى فى هذا الازدهار هو اسـتمرار حكـم إحدى الأسر الإسلامية لجنوب الأندلس (غرناطة) متخذة مدينة

(الحمـــراء) عاصـــمة لها.. وبسقوط تلك المدينة فى أيدى جيش الملك فرديناند والملكة إيزابيلا عام ٧٩٧ هــ- ١٤٩٢ م انتهى حكم المسلمين لبلاد الأندلس.

ويوضـــح الشكل رقم (١١) نموذج للزخرفة الأندلسية المذهبة فى قصر الحمـــراء. ولقـــد اســـتخدم الأمويـــون الحجر والجص بالنحت عليهما لزخرفة الجـــدران، ويوضح شكل رقم (١٢) لوحة رخامية أقامها الخليفة (الحكم) على أحـــد جانـــبى محراب مسجد قرطبة، وتبدو فى هذه اللوحة تفريعات دقيقة لنبات الأكانتس مع تفريعات المراوح النخيلية وشجرة الحياة.

ثالثًا: العصر الرومانسكى فى أسبانيا :

فـــى القرن الرابع الميلادى انقسمت الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين إمـــبراطورية شـــرقية، وأخـــرى غربية، وكانت أسبانيا فى تلك الفترة جزءًا من الإمـــبراطورية الغربية الرومانية والتى أطلق على الفن المعاصر فيها آنذاك (فن الرومانسك) الذى ظل مزدهرًا طوال القرن العاشر حتى الثانى عشر.

وقد ظهر فن الرومانيسك فى شمال وغرب أسبانيا متشبعًا بملامح التأثر بالأسلوب الفرنسى وخاصة فى العمارة.. أما الموضوعات التى تناولها المصور فكانت يغلب عليها الطابع الدينى وتبدو فيها قواعد ثابتة أملاها عليه رجال الدين واحـــترمها الفنانون فى بقاع مختلفة ونفذوها فى أعمال ذات مواضيع مقدسة مما يعكـــس تهافـــت الأسبان فى ذلك الوقت على الدين المسيحى وتعمقهم فى أفكاره وأتباعهم لآراء ونصائح وإملاءات رجال الدين.

رابعًا : العصر القوطى الأسبانى :

أفصـــح فـــن العصر القوطى فى أسبانيا عن تأثر الفنان الأسبانى بقرينه الفرنسى أثناء استمرار خضوع بعض المقاطعات الأسبانية للحكم الفرنسى كجزء مـــن المســـتعمرات أو الممتلكات الفرنسية، واعتبر الفن القوطى الأسبانى امتدادًا

للفــن القوطــى الفرنســى الــذى وجــد أسبانيا أرضًا خصبة لانتشاره وتطوره وازدهاره والذى استمر حتى منتصف القرن السادس عشر.

وبالــرغم من اعتبار القوطى الأسبانى امتدادا للقوطى الفرنسى.. إلا أن الفن القوطى الأسبانى كان ذو رونقًا خاصًا ظل محتفظًا به بل ومميزات له أيضًا فكــان ذلك إحدى دلائل استمرار التأثير الكبير الذى أحدثته الحضارة الإسلامية فــى أســبانيا أثــناء خضوع أسبانيا زمنًا طويلاً خلال العصور الوسطى للحكم الإسلامى الذى خلف آثارًا خالدة ظل الفنان الأسبانى يتأملها ويتأثر بها حتى بعد انتهاء الحكم الإسلامى هناك.

ونتــيجة لهذا التأثر ونتيجة لالتقاء الحضارتين الغربية والإسلامية ظهر نوعان من الفن القوطى المزدوج وهما:

١. فــن المستعربين (Mozarabe): ومارسه الفنان المسيحى الذى كان خاضع لسلطان العرب فى أسبانيا.

٢. فــن المدجنين (Mudezar): ومارسه الفنان المسلم الذى كان تحت سيطرة حكم أسبانيا المسيحية.

فأســهم هــذا الالتقاء الغريب فى إبداع مساجد وكنائس لا مثيل لها فى أوروبــا كلها، ومما لا شك فيه تأثر الفن القوطى الأسبانى بالتراث العربى ودقة الاقتــباس مــنه أحــيانا ، كما ظهر بعض التأثر بالألوان الإسلامية وخاصة أن المســلمين كــانوا لا يزالون يعيشون فى أسبانيا طوال فترة ازدهار الفن القوطى ولم يغادروها إلا فى عام ١٩٤٢ ميلادية إلى أنحاء متفرقة.

خامسًا : عصر النهضة فى أسبانيا :

شــهدت أعمــال الفــنان الأســبانى فــى هذا العصر التطورات الهائلة والتحولات التى أطلق عليها (النهضة الأوربية) التى امتدت وتشعبت فى أوربا

وشملت تطورات خطيرة فى شتى مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والعلمية والفكــرية ومــن ثــم الحياة الفنية التى تحولت بعودة الفنان الأوربى إلى إحياء الــتراث الإغــريقى والروحانــية فى أعماله مبتكرًا خلالها أدوات جديدة تسانده وتيســر له ســبل الإلهام والتعبير الحر، ومن أهمها ابتكاره للألوان الزيتية التى أضحت وسيلة أساسية من وسائل تعبير المصور عما يخالجه بمرونة ويسر.

ولقــد أطلــق المتخصصــون على هذا العصر اسم " الإحياء أو الولادة الجديــدة (Renaissance) " حينما أحيا الفنان الثقافات القديمة التى توالد من خلال إحــيائها أساليب جديدة وابتكارات فنية اعتبرت طفرة فنية كبيرة امتدت فى شتى مــناحى أوربــا وبخاصة أسبانيا التى أخذت النصيب الأكبر منها وبشكل خاص بســبب اتصــالها الوثيق آنذاك بإيطاليا والحياة الفنية الإيطالية حينما كانت نابلى وصــقلية تابعتان لملك (أرجوان) فتواصلتا معا كمملكة واحدة تابعة لملك واحد يحكمهــا، فتغير وضع الفنان فى المجتمع آنذاك وتغيرت نظرة المجتمع له فبعد أن كــان يعامله فى العصور الوسطى معاملة الحرفى، أصبح يضعه فى مصاف رجال الفكر والشعراء والأدباء.

كمــا ابتعدت الأعمال التصويرية فى ذلك العصر عن التجريد والرموز الكهنوتية واقتربت أكثر من التجسيم الواقعى من خلال التعبير عن مظاهر الحياة بمخــتلف أشــكالها، وتطــورت أفكار المصور أيضا فتعامل مع اللوحة ككل لا يتجزأ ولكن تخضع له جميع الأجزاء تحت لواء فكرة الوحدة الفنية الجديدة.

ويعد المصور " ثورباران (Zurbaran) " (١٥٩٨) من أشهر فنانى عصر النهضــة الأسبانية الذى برع فى تصوير عدة أعمال محاكيًا للأحداث التى توالت على بلاده فى تلك الفترة ومبتكرا لنفسه ألوانًا تميزت بها باليتته الزيتية، ويوضح شكل رقم (١٣) إحدى أعماله بعنوان دفاع قادش.

سادسًا : عصر العباقرة الأسبانى :

أخـــذت جميع أنحاء أوربا على عاتقها مسئولية توحيد الديانات كضرورة ملحـــة لتحديد السياسات المختلفة وذلك خلال القرن السادس عشر.. وتوفر ذلك فى أسبانيا بشكل قوى وتم تطبيقه عن طريق الإلحاح فى فرض الخضوع للديانة المســيحية بالقوة، وتوفرت لمسلمى (جرانادا) المغاربة – فرصة الاختيار بين اعتــناق المسيحية أو النفى خارج البلاد، وبالفعل بعد عام ١٥٢٥ ميلادية أصبح جميع مستوطنو أسبانيا رسميًا مسيحيون وأصبحت المسيحية هى الديانة الرسمية للبلاد.

وفـــى ظـــل تلـــك الأحداث تفاوتت الثقافات فى أسبانيا وانتعشت الحياة الفكـــرية الـــتى تبنت عنصر الإبداع الفنى واعتبرته أحد أهم أبنائها الذى أحدث شرارة البدء نحو التركيز على شخصية الفنان المبدع تأكيدًا على أن العمل الفنى ما هو إلا ثمرة موهبة هذا الفنان وثمرة نشأته وسط السياسات المختلفة والثقافات المـــتفاوتة والاضطهادات الصارمة، فأبدع المصور الأسبانى فى عصر العباقرة أعمـــالاً رائعة كانت نتاجًا لكل ما لاقاه ، وأيضًا نتاجًا لعبقريته التى انفعلت بتلك الأحـــداث وذلـــك المجـــتمع فعـــبرت بصدق عما خالجه من أحاسيس من خلال ابتكارات فنية جديدة.

وكـــان مـــن عباقرة هذا العصر المصور الأسبانى "الجريكو (El Greco)" (١٥٤١-١٥٦٤) الـــذى أبدع أعمالاً تتخطى حدود الزمان والمكان فى بقائها فقد تركـــت بصـــمة واضـــحة فى تاريخ فن التصوير كانت قد جعلت أسبانيا تعيش عصر البعث الدينى من خلال التصاوير العبقرية.

سابعًا : عصر الباروك الأسبانى :

اقترنـــت كلمة الباروك بالترف والبذخ الذى كان سمة ذلك العصر خلال القـــرن الســـابع عشر وبالرغم من سيطرة الترف على الحياة الأسبانية إلا أنه لم

يشغل الفنان عن ممارسة فنه ولم يشغل المتلقى أيضًا عن متابعة الفنون المختلفة فأصبح القرن قرن الفنون بشكل عام كالموسيقى والأدب والفن التشكيلى والمسرح وفنون الموضة والسلوك العام فى الحياة، فكان ذلك العصر بمثابة العصر الذهبى لأسبانيا التى أشعت ثقافتها فى أنحاء أوربا فأرست بقية دول أوربا النموذج المثالى للثقافة قياسًا على المبادىء الثقافية الأسبانية، وتمتعت أسبانيا بكونها المثال المتكامل آنذاك للقوة العسكرية والدبلوماسية والفنية أيضا.

وظهرت دلائل العصر الذهبى فى أعمال المصور الأسبانى من خلال الاهتمام بالصورة الشخصية بتعبيراتها المختلفة باعتبار أن السمة المميزة لهذا العصر كانت الاهتمام بالإنسان وانفعالاته الذى أصبح محورًا للفلسفة والعلم ولا سيما الفن، فغاص المصور الأسبانى فى أعماق الشخصية التى يصورها بفرشاته كما اهتم بتنميق الشكل الخارجى لإنجاز عمله الفنى على أكمل وجه.

كما اختار المصور الأسبانى فى ذلك الوقت موضوعات تتفق والواقع الأسبانى مما كان له الأثر الكبير فى تميز الطراز الباروكى الأسبانى عن مثلائه فى أوربا بالرغم من وضوح تأثر المصور الباروكى الأسبانى بقرينه الإيطالى وببعض خصائص فن البندقية من خلال اختيار الألوان المتألقة ذات النزعة الجمالية المميزة.

ومن أهم مصورى هذه المرحلة.. الأسبانى " فيلاسكيز (Vilasquise) " (١٥٩٩-١٦٦٠) الذى ذاع صيته فى أسبانيا باعتباره رائدًا للصورة الشخصية وبالرغم من ذلك كانت لديه قدرة عالية فى تنوع الموضوعات التى تناولها فى لوحاته وأهمها الموضوعات الأسطورية، ولقد تبناه القرن التاسع عشر حيث تحاكى بأعماله المصورون بعد قرنين من الزمان واتخذوه قدوة لهم لما كان له من سيطرة كاملة على خامة الزيت والتى لم تكن مألوفة قبل نهاية القرن التاسع عشر فكان مؤسس ثورة تصويرية بارعة.

ثامنًا : عصر الروكوكو فى أسبانيا :

عاشـــت أسبانيا خلال القرن الثامن عشر فترة عزلة جغرافية وثقافية عن العـــالم الأوربى الذى أخذ يتطور ويبتكر مدارس فنية جديدة، ولقد قاست أسبانيا فـــى هذه العزلة مرارة فقدها للمجد الحربى وانعطافها وحيدة دون رفيق أديب أو مصور أو فنان يشتت حزنها ويؤنس وحدتها فبعد أن كانت قد احتلت مكانة هامة خـــلال القرن السابع عشر وصلت إلى حالة من التوارى وخفوت النجم الذى كان يضىء الحياة الثقافية الأوربية وينعشها.

وظلـــت هكـــذا حتى ظهر المصور " جويا (Goya) " (١٧٤٦-١٨٢٨) الـــذى بعـــث فـــيها شرارة الإبداع الفنى من جديد وأخذ يترجم رؤاه فى حماس واندفـــاع وعصبية محبا لوطنه ومحاولا الحفاظ على أبناء هذا الوطن المظلومين والمضطهدين آنذاك، وكشفت أعماله عن موهبة براقة متأججة فى ألوانه الساخنة الساخطة على كل ظلم ضد الشعب الأسبانى.

وفـــى الوقـــت الذى ساد فيه الطابع الفنى الدنيوى على طراز الروكوكو وغـــاب عـــن مخيلة فنانيه ومبدعيه التفكير فيما وراء الطبيعة وإدراك المقدسات وتصـــوير الأســـاطير القديمة فارتدت الأعمال التصويرية ثوبًا دنيويًا يعد امتدادًا للفكر الباروكى المادى.

كـــان يحمـــل " جويا " ثورة داخلية تنشد حب الإنسان وتوحده مع وطنه وتقـــدس حريـــته، ويؤكد تاريخ الفن الأسبانى على أن " جويا " يمثل ظاهرة فنية غير مسبوقة وعبقرية الإبداع التى يندر تكرارها..

فلقـــد نجـــح من خلال أعماله ذات المجموعة اللونية المتميزة فى إظهار بعـــدًا دراميًا يغلف أبطال لوحاته ويعبر عن أحاسيسهم الغير مصطنعة ونجح فى إثارة الشعور ضد الظلم والفظاعة وليس ذلك دليلا فقط على عبقرية "جويا" وإنما هـــو دلـــيل أيضـــا علـــى ما قاساه الشعب الأسبانى فى تلك الفترة بكل معاناتها

واضــطهادها فكانــت أعمال " جويا " تحاول تخفيف حدة ذلك، وفى نفس الوقت كانت شاهدا على التاريخ الأسبانى آنذاك. وتعد لوحة المارد شكل رقم (١٤) من أجمل ما أبدع جويا فى فترة معاناته من الصمم والوحدة القاسية.

تاسعًا : القرن التاسع عشر فى أسبانيا :

بالرغم من سوء الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى أسبانيا فى أواخــر القــرن الثامــن عشر ومطلع القرن التاسع عشر بسبب سلسلة الحروب القاســية التى خاضتها.. إلا أنها واكبت الحركات الفنية التى توالت فى باقى دول أوربــا بداية بتياران فنيان جديدان اختلفا تماما فى فلسفتهما وأهدافهما عن طراز الــبلاط الــروكوكو، وهمــا الكلاســيكية الجديدة التى تأثرت بالتراث الإغريقى الرومانى القديم، والفن الرومانتى الذى انتشر فى أسبانيا من خلال أعمال "جويا" التصويرية التى تناول فيها الموضوعات الثورية والدفاع عن المستضعفين.

وكــان فــن التصــوير الأســرع استجابة نحو هاتين الحركتين وأولها الكلاســيكية الجديــدة حيــث كانــت تدعو إلى نبذ طراز الروكوكو ذى النزعة الزخرفــية والأناقــة المتصــنعة البعيدة تمام البعد عن معاناة الشعوب، مما دعا المصــورين إلــى الاهتمام بتصوير الموضوعات المقتبسة من حياة الشعوب فى إطــار كلاســيكى إغريقى يغلب على الفكرة الفنية وعلى التقنية المستخدمة، وقد لاقت تلك الحركة الفنية تجاوبًا ملحوظًا من المصورين وتجاوبًا قويًا وإيمانًا بنبل الهدف الذى سعوا جميعا إليه.

أمــا الفــن الرومانــتى فقد انتشر فى دول أوربا التى ضعف فيها نفوذ الكلاســيكية الجديدة ومن بينها أسبانيا التى ظهر الفن الرومانتى فيها بين مجتمع الطبقة المتوسطة الجديدة المسماة بالطبقة (البرجوازية) وامتد حيث شمل الفكر والشــعر والمسرح والأدب، وكان يهدف هذا الفن الجديد إلى التأكيد على التعبير

النفســـى والعاطفى وسعى فى اتجاه عكسى بعيدًا عن البحث التقليدى عن القيمة الجمالية التقليدية فى إبداع العمل الفنى.

ومـــن السمات الواضحة فى التصوير الرومانتى ظهور انفعالات الفنان المــتوحدة مـــع انفعالات الشخصية المرسومة فسادت اللوحات الخطوط المنحنية المحملـــة بالحـــركة والديناميكية، ووصل الفنان الرومانتى إلى غايته، من خلال ذلـــك وهـــى استجداء عطف المشاهد على المتألم والمظلوم والفقير والمضطهد فنجح فى التعبير عنهم بصدق وبراعة[1].

وفـــى منتصـــف القرن التاسع عشر ظهرت دلائل المذهب الواقعى فى أعمـــال المصـــورين والذى ترعرع فى فرنسا كرد فعل التغيرات السياسية التى حدثـــت فـــى فرنسا بعد قيام الجمهورية الثانية وانتشر من فرنسا إلى جميع دول أوربـــا، وبـــدأ المصـــورون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية والتى تهتم بعرض موضوعات من الحياة اليومية معبرة عن مشاكل الطبقة الكادحة ومعاناة المجتمع.

وبالـــرغم مـــن ذلـــك كانـــت الواقعـــية قد تجنبت الخيال والابتكار فى موضـــوعاتها التى نمت بشكل كبير وانتشرت بين أفراد الطبقة المتوسطة ولاقت إعجـــابهم عـــندما زالت أهمية الحركة الكلاسيكية الجديدة والمذهب الرومانتى، وعـــندما وجد فيها تعبيرًا حقيقيًا عن مشاعرهم المحملة بالاحتجاجات المتراكمة على المجتمع الفرنسى المتحكم فيها دائمًا.

التعبيرية :

تبعـــت هاتـــان الحركتان الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية بحركة كانت إحدى الدعائم القوية التى قام وتأسس عليها الفن الحديث فى القرن العشرين.. ألا

---

(١) نعمت إسماعيل: فنون الغرب فى العصور الحديثة، دار المعارف، ١٩٨٣.

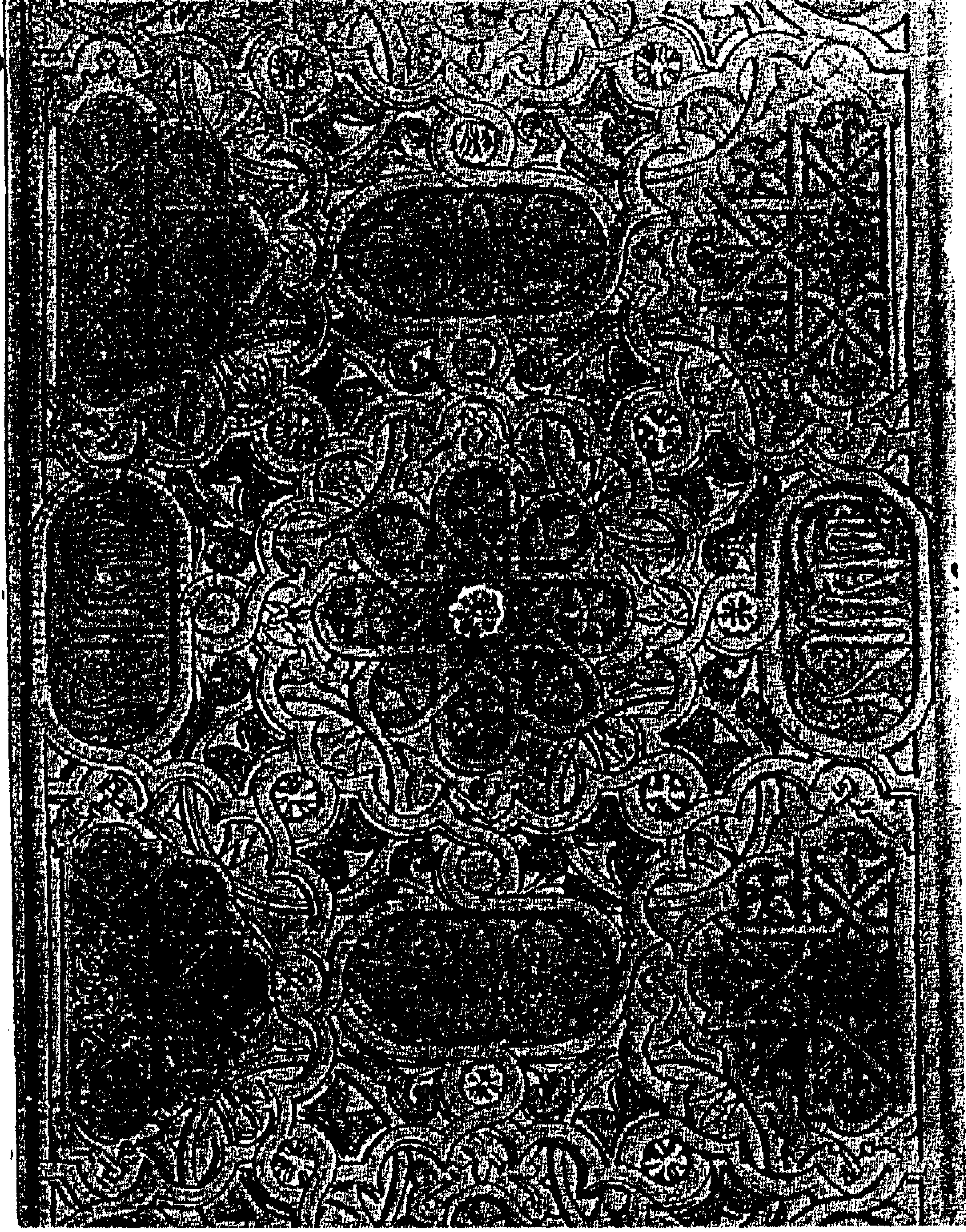
وهـــى الحـــركة التعبـــيرية التحررية التى جعلت المصور يهمل الحقيقة المادية الواقعة أمامه ويبحث فى أغوار نفسه عن حالته النفسية الداخلية وعن المؤثرات المخـــتلفة الـــتى تؤثر فى عاطفته فنتج عن ذلك حالة إبداعية غير منقولة تركيزا علـــى الإحســـاس بالموضـــوع ولـــيس الموضوع فى حد ذاته حيث بادر الفنان بمخاطبة وجدان المشاهد لا عقله.

واعتمد فى لوحاته على تحريف الأشكال والتأكيد على اللون الذى يظهر اللوحـــة فى زى رمزى يعبر عن تجارب المصور الشخصية والنفسية والذهنية والروحـــية، وأهمـــية هذه الحركة ترجع إلى أنها مثلت قوة الدفع لكل الاتجاهات الفنـــية الحديثة التى ظهرت فى القرن العشرين بداية من الوحشية إلى التكعيبية، كما تعد أيضا آخر الحركات الفنية فى القرن التاسع عشر.



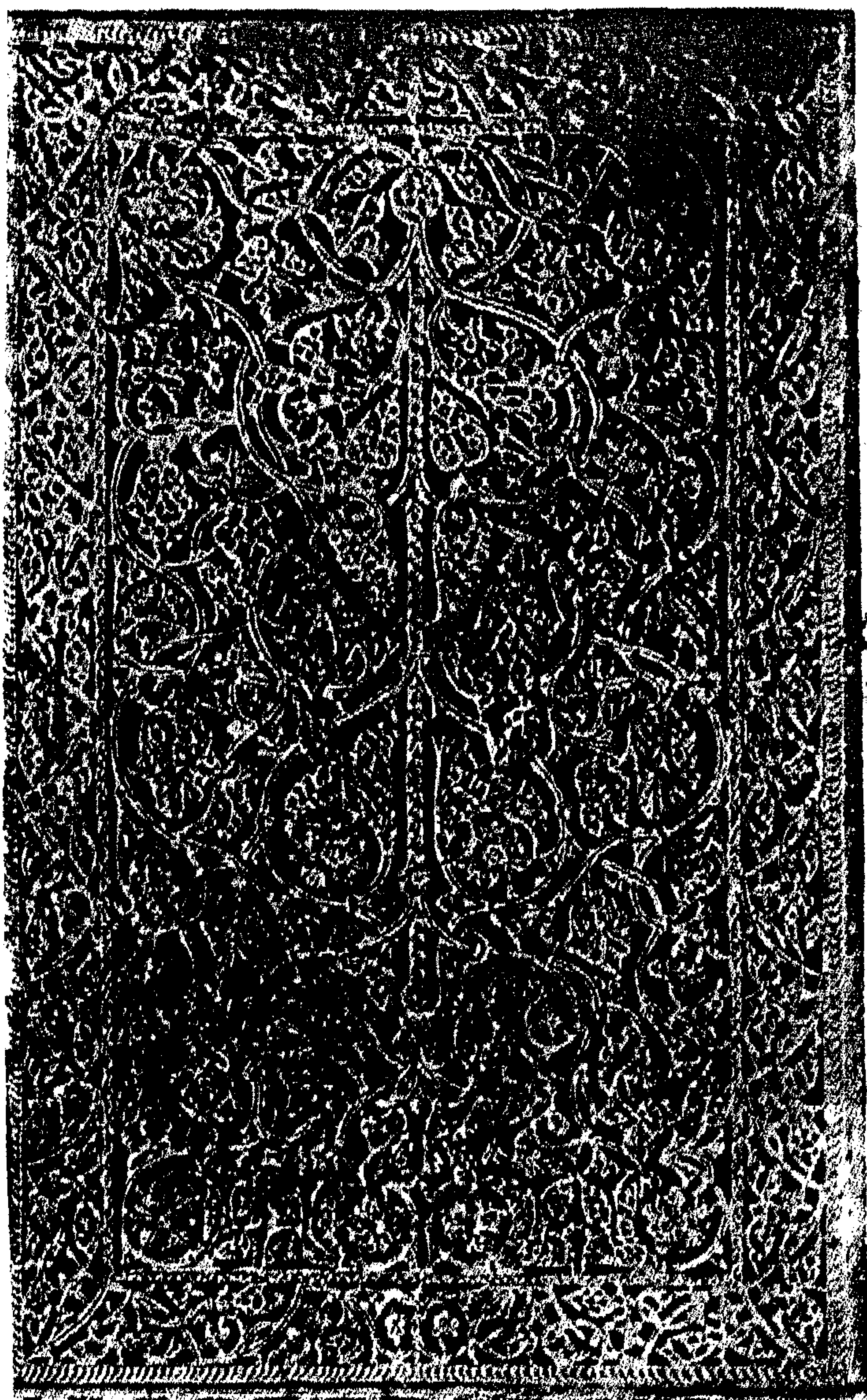
(شكل ١٠)

أحد كهوف قطالونيا – الفنان البدائي – شمال أسبانيا



شكل (١١)

زخارف من الحمراء – العصر الإسلامي (الأندلس)



شكل (١٢)

لوحة رخامية منقوشة بزخارف نباتية بجوار محراب جامع قرطبة الأموى



(شكل ١٣)

دفاع قادش – ثورباران – متحف البرادو – مدريد



(شكل ١٤)

المارد – جويا – ١٨١٠ – ١٨١٢ – متحف البرادو – مدريد

الباب الثانى

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسبانى

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

(المرحلة الأولى)

- مقدمة.

مقدمة :

فـــى هذا الباب سوف تعرض الباحثة المصورين المصريين الذين بعثوا إلـــى أسبانيا والأثر الذى أحدثه الفن الأسبانى فى أعمالهم، ولكى تكون الدراسة وافــية للموضـــوع من شتى جهاته آثرت أن تعرض الحالة الفنية المصرية التى عاصرت جزءًا من فترة البحث وأيضًا كانت بمثابة الركيزة الأولى لفن التصوير المصـــرى فـــى القـــرن العشـــرين وذلك من خلال صفحات الفصل الأول الذى يـــتعرض لأعمـــال المصورين المصريين من الرعيل الأول والثانى ويجيب عن التســاؤلات الــتى تبحث فى مبدأ تأثر هؤلاء المصورون بالفن الأوربى بمختلف جهاتـــه واتجاهاته وكيف واجه هؤلاء المصورون الثقافة الأوربية التى اضطلعوا علـــيها، وهـــل تمكنوا من الحفاظ على هويتهم المصرية فى فن التصوير أم لا.. وتـــتم الإجابة على تلك التساؤلات من خلال عرض بعض أعمال هؤلاء الرواد ورصـــد نقاط التأثر فيها، أما فى صفحات الباب الثانى فتعرض الباحثة الدلالات الاجتماعـــية والسياســـية فى فن التصوير الأسبانى فى نفس الفترة وتطورها من خـــلال الـــتطور التكـــنولوجى للحـــياة بشكل عام وذلك من خلال عرض بعض الأعمال لمصورين أسبان نهجوا طرقًا مختلفة

الفصل الأول

الدلالات الاجتماعية والسياسية المختلفة

فى فن التصوير المصرى

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

لقد كان فن التصوير دائما على مر العصور شاهدا على أحداث التاريخ وتطوراتـــه الاجتماعية والسياسية راصدا نبض المجتمع بكل دقة وموثقا لأحداثه مـــن خـــلال رموزه التى تطورت بتطور المجتمع فكان التعبير مبسطا من خلال رمـــوزا وخطوطـــا بسيطة فى فن عصر الكهوف، ومع تطور المجتمع تدريجيا تطـــورت تلـــك الرموز بل وأصبحت أكثر تعقيدا كلما اتجه المنحنى الحضارى للبشرية نحو التطور التكنولوجى[1].

وشـــهدت أعمال المصورين خلال القرن العشرين وفرة غير مسبوقة فى الإنتاج الفنى من حيث تنوع الأساليب الفنية وتشعب الأفكار والأحاسيس المستقاة مـــن حـــركة ذلك العصر المطردة دائما فى سرعة وقوة.. فاتصف على عكس القـــرون الســـابقة بتبايـــن نظـــرات فنانيه للوجود المحيط بهم واتصفت أعمالهم بالجـــرأة والمغامـــرة مواكبيـــن بهـــا طبـــيعة ذلـــك العصر من القلق والمعاناة والاستفســـارات، واختبار كل الأشياء – واتساع المعارف والاهتمامات – عصر الانتصـــارات الكبـــيرة، والإخفاقـــات الكبـــيرة عصر الحربين العالميتين اللتين تمخضـــت عنهما تنوع وتطور أساليب الفتك والدمار التى زعزعت ثقة الإنسان فى كثير من مسلماته، فكان لهذا الاختلاف الكبير لطابع هذا العصر تأثيرا كبيرا علـــى شـــتى مناحى الحياة ومن ثم فن التصوير النابض دائما بالواقع، والذى نم عن ذلك العصر العلمى المتطور انخفاض حدة التعصب وتطور وسائل الاتصال التى من شأنها نقل الحضارات والثقافات، وتيسير الترجمة التى اختصرت الوقت والجهد لنقل التكنولوجيا عبر العالم[2].

---

(١) محمد نوار: إبداع الرواد، جهاد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

(٢) محمود البسيونى: الفن فى القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

لذلك كان القرن العشرين أكثر وعيا بالحقيقة الفنية وطبيعتها التى تولدت فـيها نظـريات جديـدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه وكون الحقيقة الفنية موضـوعية ذاتـية مما ساعد على تشكيل مناهج جديدة تمخضت عنها المدارس الفنية المختلفة فى ذلك العصر.

وبالـرغم مـن تـاريخ مصـر الزاخر بجميع أنواع الفنون منذ عصر الكهوف وحتى العصور الإسلامية إلا أنها فى مطلع القرن العشرين عاشت فترة مـن الاضمحلال الفنى وغرق فن التصوير فى ثبات عميق وتوارى تحت رداء تحريم الفن إلا أن الوجدان الأدبى للمجتمع أدرك أهمية الهوية الفنية فأخذ يحمس المجـتمع نحو ذلك من خلال الكتابات الصحفية واللقاءات الفكرية التى كانت قد عرفـت طـريقها إلـى الحرية منذ عام ١٨٣٧ حينما احتك المجتمع المصرى بأوروبـا عـن طريق البعثات التى أرسلها محمد على لخدمة نظامه الاحتكارى، ومن خلال الترجمات للعلوم الأوربية المختلفة فى تلك الآونة مما أحدث أو أسهم فـى تطور الحرية الفكرية والاضطلاع على الثقافات والحضارات المتطورة فى أوروبا.

كمـا أسهم فى ذلك أيضا وجود الجاليات من الفنانين الأوربيين فى عهد إسـماعيل باشـا واكتشافهم للحياة المصرية المثيرة للوجدان التصويرى فأخذوا يسـجلوا حياة المصريين فى نفس الوقت الذى استفاد منه المصريون فى التعرف علـى الـثقافات المختلفة والالتفات إلى التطور الحضارى من حولهم وإلى الفن الأوربى(١).

أمـا السـبب القوى والرئيسى الذى أيقظ أهمية الفنون فى وجدان الفنان المصـرى فى مطلع القرن العشرين فكان لواءا رفعه المفكر الإسلامى العملاق

---

(١) د. عبد العظيم رمضان: الفكر الثورى فى مصر، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

الشـيخ محمـد عبده.. لواء الإصلاح والتجديد الفكرى وتحرير الدين من أغلال الجمود العثمانى وتنقيته من أطلال الجهالة.

فدعـا إلـى إطـلاق سلطان العقل فى فهم الإسلام والملاءمة بينه وبين حاجات العصر والمدنية.. فأصدر فتوى بلبس البرانيط.. كما أصدر فتوى بإباحة الصـور والتماثـيل اسـتنادا إلى أن معنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال قد محى من الأذهان، ووصف الرسم بأنه ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع.. ومسـتندا أيضا إلى أن الفنان شغله الشاغل هو دراسة ما فى الكون مما يؤدى به إلـى معـرفة الله أكثر من خلال إدراكه لإبداع الله فى الخلق وتلك نتيجة إيمانية أعمق فى أثرها من نتيجة الجدل والكلام[1].

كمـا ذهب المفكر والعلامة الكبير الشيخ محمد عبده إلى أن التقليد بغير عقـل ولا هدايـة هو شأن الكافرين.. مستدلا على ذلك بالآية الكريمة: " ومثل الذين كفروا كمثل الذى ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء، صم بكم عمى فهم لا يعقلون ".. وبذلك يكون قد أشعل الشيخ محمد عبده شعلة أطلقت طاقة الإصلاح والـتجديد فـى المجـتمع مـن حيث فهم تعاليم الدين ومواكبته بمتطلبات الحياة وتطور المجتمعات سعيا وراء الهوية الإسلامية فى شتى المجالات.

وظلـت تلـك الآراء تتطور وتحرك الوجدان المصرى وتقف معها جنبا إلـى جنـب آراء تنويرية أخرى ودعوات من الكتاب والمفكرين إلى نظام الحكم فى مصر نحو اعتماد تعليم الفنون فى مصر شأنه شأن التعليم فى باقى متطلبات الحـياة كالعلوم والأدب.. واستجابة لذلك تحمس الأمير يوسف كمال ووافق على افتـتاح مدرسـة الفـنون الجميلة عام ١٩٠٨ والتى يعتبرها مؤرخى الفن بداية الحـركة الفنية المصرية الحديثة.. بالرغم من أن فنانى أوروبا هم الذين وضعوا

---

(١) مرجع سابق.

المـــناهج الدراسية لتلك المؤسسة التعليمية الفنية وتتلمذ على أيديهم فنانى مصر مـــن الرعـــيل الأول الذيـــن استثيرت داخلهم روح الحركة التشكيلية والوجدان التصـــويرى الكامـــن فـــى جيناتهم الوراثية فأبدعوا أعمالا ترقى إلى المستوى الأوربـــى آنـــذاك ولكـــن تحمـــل العبق التراثى لمصر القديمة والروح الشعبية المصـــرية مســـتخدمين ومستفيدين من التقنيات الأوربية التى تعتمد على المنهج الأكاديمى المستمد من المهارة الأدائية وتنمية القدرات الاحترافية.

ولقـــد استهدفت الباحثة فى هذا الفصل رصد الحالة الفنية فى مصر فى فـــترة البحـــث والـــتى عبرت بشدة عن حالة المجتمع السياسية والاجتماعية من خلال الرموز الفنية المختلفة التى ظهرت فى أعمال مصورين مصريين عمالقة، واختارت الحديث عن المصورين الرواد الذين لم يتلقوا الدراسة فى أسبانيا.

ولكـــنهم عاصـــروا مصورى مصر الذين بعثوا إلى أسبانيا مما كان له أهمـــية فى رصد ظاهرة فن التصوير فى مصر بشكل متكامل، باختلاف الجهات التى درس فيها هؤلاء المصورون.

أمـــا مصـــورى مصر الذين بعثوا إلى أسبانيا فسوف يرد الحديث عنهم خلال صفحات الفصل الثالث من هذا الباب.

وأرادت الباحـــثة أيضـــا مـــن خلال ذلك الوصول إلى نتيجة التباين فى الأسلوب الذى ظهر فى الفن المصرى الحديث نظرا لاختلاف الاتجاهات وتنوع أماكـــن الدراسات واستقاء الأفكار الفنية من عدة دول مما أدى إلى ترنح الهوية المصـــرية القديمة وذوبانها فى أفكار جديدة جمة اعتنقها بعض مصورى مصر ولـــم يعيشوا ظروف نشأتها، وعلى الرغم من ذلك نجح مجموعة من الفنانين فى الاســـتفادة مـــن التقنيات الفنية والانطلاقات الفكرية الغربية مع الاحتفاظ بالهوية المصرية فى أعمالهم المستقاة من أعماق التراث الجينية.

ومـن خـلال ذلك يمكن الخروج بنتيجة البحث ألا وهى مدى تأثير فن التصـوير الأسبانى على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا من حيـث الفكر والتقنية والأساليب الإبداعية، ومن حيث مدى توفر عنصر المحاكاة للفـن الأسبانى أو النجاح فى الاحتفاظ بالهوية المصرية التراثية، بحيث يمكن أن نجيز القول بأن هناك فن مصرى حديث وليس فن حديث بمصر.

وسوف يرد الحديث فى هذا الفصل عن مصورى الرعيل الأول والثانى وعـرض بعـض أعمـالهم لرصد مدى اهتمامهم بالهوية المصرية بالرغم من اخـتلاف جنسـيات أساتذتهم واختلاف البلاد التى سافروا إليها واضطلعوا ثقافياً وفنيا على حالاتها الشتى، وهؤلاء المصورون هم:

- أحمد صبرى (١٨٨٩ – ١٩٥٥).
- يوسف كامل،(١٨٩١ – ١٩٧٠).
- محمد حسن (١٨٩٢ – ١٩٦١).
- راغب عياد (١٨٩٢ – ١٩٨٢).
- محمود سعيد (١٨٩٧ – ١٩٦٤).
- حسين بيكار (١٩١٣).
- فؤاد كامل (١٩١٩ –).
- حامد ندا (١٩٢٤ – ١٩٩٠).
- عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ – ١٩٦٦).

تعد لوحة "عازفة العود" شكل (١٥) للفنان أحمد صبرى (١٨٨٩-١٩٥٥)

ذات دلالات هامة فى حياة الفنان وعكست نظرته الارستقراطية للمجتمع المصـــرى آنذاك، ففى اللوحة قد تناول أحمد صبرى موضوع موسيقى فى زى راقـــى مـــن خـــلال تصويره لسيدة من الخلف وقد ملأ بكتلة جسدها تنظر نحو الفـــراغ المـــتحقق ناحـــية اليسار والذى امتلأ بالتنويعات الزخرفية الرقيقة ذات الدرجـــات اللونية الهادئة محققا بذلك البعد الثانى ومؤكدا على البهاء اللونى الذى تظهـــر بـــه العازفة.. كما اهتم أيضا بتفاصيل أظهرت ذلك الثوب الأصفر الذى تـــرتديه العازفة على درجة من الفخامة المنبثقة من الدرجات اللونية اللامعة مع اكـــتمال ذلك بعنصر الشريط الأسود حول الكتف والخصر، وأيضا فى الأزرار الخلفـــية، وعـــالج المصـــور أحمد صبرى الحالة التعبيرية فى اللوحة من خلال الـــنظرة الحالمـــة لوجـــه العازفة، وأيضاً من خلال عنصر العود كآلة موسيقية شـــرقية والذى احتضنته تلك العازفة الأرستقراطية فظهر وكأنه جزءا من ذاتها، ولقـــد اســـتخدم الفـــنان عدة عناصر فنية أثرت الحالة التشكيلية فاستغل عنصر الـــترديد اللونـــى الـــذى يضـــفى استقرارا للعمل من خلال ترديد الكتلة الداكنة المـــتحققة فى شعر العازفة والتى ترددت فى الدرجات اللونية لآلة العود، وأيضا فى درجات الغامق فى رداء العازفة.

وتظهـــر شخصـــية المصور أحمد صبرى فى قوة التكوين المعتمد على الكـــتلة الجســـدية الراسخة فى اللوحة، وفى رومانسية الحالة التنغيمية التى عالج بها الخلفية، وتظهر شخصيته أيضا فى قوة لمسات الفرشاة التى قام بتنويعها فى أرجـــاء العمـــل فتظهر رقيقة متناسبة مع زخارف الخلفية المنتحاة، وتظهر قوية واضـــحة فى بقع الضوء الساقطة على شعر العازفة، وتظهر أيضا حادة لإظهار التضـــاد اللونـــى فـــى تفاصيل الرداء، كما تظهر اللمسات المتداخلة فى الجزء الأســـفل مـــن الخلفـــية لتحقـــيق الـــبعد وللتأكيد على إظهار يد العازفة وردائها وإبرازهما عن الخلفية الزخرفية.

ومن الواضح تناول الفنان أحمد صبرى ذلك الموضوع الأرستقراطى الموسيقى الذى يعكس حالة من السحر والشاعرية والفخامة وبالرغم من استخدامه لعنصر العود كآلة وترية شرقية إلا أن الحالة الوجدانية المسيطرة على العمل هى حالة خاصة جدا لا تبرح أن تكون مختصة بفئة بعينها فى مصر آنذاك إلا أنه تناول موضوعات أخرى فى أعماله وبرع فى إضفاء تعبيرات على وجوه شخوصه التى صورها بحس قوى ونظرة فنية لماحة تلتقط الأحاسيس التى تكنها الشخصية وتعبر عنها بنظرة واقعية ولمسات تأثيرية.

ولقد تخرج الفنان أحمد صبرى فى مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١٥ منتسبا إلى الرعيل الأول وسافر إلى فرنسا فى بعثة على نفقته الخاصة استكمل فيها دراسته وحصل على جوائز هناك وعاد إلى مصر محققا خطوات هامة فى حياته ومنضما إلى هيئة التدريس بمدرسة الفنون الجميلة حتى تقلد منصب رئيس قسم التصوير بالمدرسة عام (١٩٤٢).

وعن المصور يوسف كامل (١٨٩١ – ١٩٧٠) فلقد لقب بأبو التأثيرية المصرية حيث أن الفضل الكبير يرجع إليه فيمن لمعوا من فنانى الجيل الثانى ذوى الانطباعات التأثيرية، وبالرغم من اتخاذ يوسف كامل المدرسة التأثيرية أسلوبًا تصويريًا تميزت به أعماله، إلا أن مصريته تظهر واضحة فى اختياره لموضوعات لوحاته حيث كان دائمًا يستوحى أعماله الفنية من البيئة المصرية بشكل عام، ومن الريف المصرى بشكل خاص فاهتم بالتعبير عن جمال الريف والقرية المصرية بما تحويه من عناصر مثيرة للاهتمام، وفى لوحته " الولد الجالس " شكل رقم (١٦)، تظهر لمساته التأثيرية واضحة بالرغم من استخدامه خامة الباستيل فقد كان صاحب تكامل تقنى فى أعماله باختلاف الخامات التى كان يستخدمها، ويظهر عنصر الولد فى اللوحة معبرًا عن الريف المصرى من خلال الجلباب الأبيض الذى يرتديه والذى هو عنوان لرداء الريف المصرى، وقد تناول المصور يوسف كامل هذا الرداء بلمسات تأثيرية ساحرة

أضــفت روحًـا مــن ضوء الشمس بكل ما أحدثه من تأثيرات لونية فى الرداء الأبيض بمجموعة من الدرجات اللونية المعبرة، كما عالج الخلفية بدرجات لونية مضــيئة غلبــت عليها درجات فاتحة من اللون الأزرق وامتزجت معها درجات الأوكــر والأخضــر المضــىء بلمســات لم تختلف كثيرًا عن لمسات الفرشاة التأثيرية.

كــان يوســف كامل يعيش رغبة دائمة فى الاضطلاع على أساليب الفن الأوربــى وبالــرغم من أنه لم يحظ ببعثة دراسية إلا أنه عقد اتفاق حميمى مع صــديقه راغب عياد فى السفر إلى إيطاليا بالتبادل فى حين يقوم كل منهما أثناء ســفر الآخــر بالــتدريس فى مدرسته التى يعمل بها وأيضًا فى مدرسة صديقه وبــالفعل تمكــن الاثنان من السفر إلى إيطاليا، ولما أثار ذلك الاتفاق ضجة فى الأوســاط المصرية وأعجب أعضاء البرلمان بهذا الاتفاق النبيل وافقت الوزارة على إيفاد بعثات من الفنون الجميلة إلى أوربا فتمكن يوسف كامل من السفر مرة أخرى إلى روما.

وقــد ولــد يوسف كامل بحى الظاهر وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة وعيــن مدرســا للرسم بالمدرسة الإلهامية بعد تفوقه فى مسابقة أجرتها الوزارة لاختيار المدرس المناسب لتلك الوظيفة وكان المصرى الوحيد الذى تقدم فى هذه المسابقة مع الإنجليز الذى تفوق عليهم بامتياز، وبعد عودته من بعثته الثانية إلى رومــا عام ١٩٢٩ تم تعيينه مساعد مدرس بمدرسة الفنون الجميلة العليا وأيضا كــان أول مصرى يشغل ذلك المنصب ثم تدرج فى عدة مناصب بعد ذلك أهمها رئيسًــا لقسم التصوير عام ١٩٣٧ ثم مديرًا لمتحف الفن الحديث فى عام ١٩٥٠ ثم عميدا لكلية الفنون الجميلة حتى أحيل على المعاش عام ١٩٥٣، ويشهد تاريخ فــن التصوير بأن المصور يوسف كامل كان من أغزر الفنانين التشكيليين إنتاجًا وأكــثرهم اعتزازًا بمصريته التى ظل محافظًا عليها دائما فى أعماله التصويرية الخالدة.

وفــى لوحــة " ذات المروحة " شكل رقم (١٧) (١٩٢٨) للفنان محمد حسن (١٨٩٢- ١٩٦١) :

تظهــر حالــة دلالــية مختلفة عن سابقتها فذلك المثال الذى طالما عالج أعمالــه النحتية بفخامة الشكل ورشاقة الكتلة حينما اتجه للتصوير أظهر براعته فــى إدارة أنحــاء اللوحــة بنسيج متناغم مترابط بعيد تماما عن صرامة أعماله النحتــية وقوتهــا، وأيضــا عــن فكاهة أشكاله الكاريكاتيرية فأظهر رقة لمساته التصــويرية، كمــا أظهر قدرته فى التعبير الواضح على وجه الفتاة ذات الحس الرومانســى الناعم الذى ينطوى على خجل غير مرئى بل محسوس وعلى رقة حركة أصابعها الممسكة بالمروحة.

ولقــد أظهــر محمــد حســن فتاته فى حالة بيضاوية وكأنه وضعها فى محــراب من الطهر قام بتزيينه لها بلمسات تشبه المشغولات الذهبية فى أركان اللوحــة الأربعــة.. وتأكيدا على نعومة وصفاء ونقاء وجه الفتاة أحدث تنغيمات رقــيقة فــى زخــارف المروحة وفى زخارف الرداء الناعم الذى يعطى للرائى انطــباعا بمرونته ورقته، وكان لاستخدامه ذلك الدفء اللونى نتيجة حتمية تنبثق فــى وضــوح وتشــبع الــرائى بسحر دافىء وحالة انفعالية تبعث على الراحة والاســتقرار، كما أكد ذلك من خلال نظرة عين الفتاة ومن خلال حبكة التكوين الــتى تحققــت بأنصــاف الدوائر التى تقاطعت خارج اللوحة وأحدثت ديناميكية خطية داخلها.

ولقد كان محمد حسن من الرواد الأوائل الذين شاركوا مختار فى تأسيس النهضــة الفنــية المصــرية الحديثة فى فترة كان سائدا فيها الأعمال الفنية التى اقتصرت على الفنانين الأجانب المستشرقين.

كمــا قام بالتدريس فى مدرسة الفنون والصناعات وكان لا يزال طالبا، وحصل على دبلوم الفنون فى بعثة دراسية إلى إنجلترا وتقلد بعدها عدة مناصب

هامـــة فى مصر والخارج كان آخرها مديرا لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٥٨).

لقد كان محمد حسن من الفنانين الذين تمتعوا بتعدد المواهب الفنية فأنتج أعمـــالا تصويرية رائعة ذات شخصية متميزة ولمسة رومانسية فى نفس الوقت الذى كان فيه مثالا ورساما للكاريكاتير بالإضافة إلى دراسته التطبيقية.

أمـــا عـــن **راغـــب عـــياد** (١٨٩٢-١٩٨٢) فتتمـــيز أعماله بالمسحة الكاريكاتيرية التى يضفيها على شخوصه كما فى لوحته "مقهى أسوان" (١٩٣٣) شكل رقم (١٨) وبالرغم من تلك المسحة الكاريكاتيرية الواضحة إلا أن المشاهد للوحـــة " مقهـــى أســـوان " لا يســـترعى انتباهه تلك الشخوص الغريبة بقدر ما تســـترعى انتـــباهه للوهلـــة الأولى غرابة الأزياء التى تأخذه تكويناتها العجيبة بألوانهـــا الناصـــعة المضيئة تارة والمطفأة تارة أخرى فى موضع آخر باللوحة، ويســـود على الجو العام للوحة دراما مسرحية يحيطها عياد بالغموض من خلال الإضـــاءات الموزعة ببراعة والمحدثة تضادات أبرزت جماليات لونية وخطية، وأيضا من خلال تعبيرات الوجوه وحركات الأيدى بأوضاعها المختلفة.

فى ذلك المقهى جلس شخصان يعزفان الموسيقى بآلات شرقية فى مكان مـــرتفع يشبه خشبة المسرح وأسفلهم عازفان آخران يشتركان معهما فى العزف أيضـــا باختلاف أدوارهم التى يقومون بها وترتيب أهمية كل منهم من خلال كم الإضاءة الساقطة عليه.

وبيـــنما هـــم يعزفون يجلس باقى الموجودون فى المقهى مندمجون فى الحديـــث ومســـتمتعون بســـماع الموسيقى فى الخلفية، وتظهر فى رداء ذو لون أصفر قوى سيدة تتوسد عضدها بنظرة متأملة حزينة تمسك الشيشة باليد الأخرى وتـــرتدى شـــالا ذو لـــون أحمر ردده الفنان فى لون الجورب الذى ارتدت فوقه الخلاخيل ذات الطراز التراثى المنتمى إلى منطقة صعيد مصر.

ولقــد أضفى عياد مسحة درامية تكاملية مع التوظيف الدرامى للإضاءة مما أكد على الحالة المسرحية بكل أشكالها وباختلاف شخصياتها وما يخالجها مــن أحاسـيس مركــزا علـــى عنصر البطل الذى تتقمصه السيدة ذات الرداء الأصــفر، وفـــى نفـس الوقت التعبير المتمكن للشخصيات الثانوية التى لم تحظ بالقدر الكافى من الإضاءة، ومؤكدا تلك الحالة الشعبية بعناصر الديكور المتناثرة فـــى أرجـــاء العمـــل والمعبرة عن التراث الشعبى فى منطقة الصعيد كالكراسى الخشبية والمناضد والشيشة والمصباح المعلق أعلى اللوحة والذى وضعت داخله لمبة الكيروسين، وحتى الآلات التى يستخدمها العازفون فهى آلات تراثية عبرت عــن نــبض الواقــع فى المقهى الأسوانى الدرامى الذى صاغ له عياد سيناريو اختلف به عن فنانى عصره ونجحت جميع عناصره فى تلك اللوحة فى أن تحمل دلالات فنية عبرت عن حالة مجتمعية مصرية تراثية.

ويعتــبر راغــب عياد أول من أسهم فى رفع الفن الشعبى إلى مستوى التعبــير التشــكيلى وكـــان قد صقل تلك التجربة فى بدايتها بالاتجاه نحو دراسة الــتراث الفرعونى والريف المصرى محاولا التجديد والتطوير من خلالهما حتى وصل إلى تلك النتيجة المتميزة.

وعياد من مصورى الرعيل الأول التحق بمدرسة الفنون الجميلة فى عام افتــتاحها، وسافر إلى فرنسا وإيطاليا للاضطلاع على المذاهب الفنية الحديثة ثم بعــث إلى روما عام ١٩٢٥ وعين بعد عودته أستاذا فى مدرسة الفنون التطبيقية ثــم عين فى منصب مدير متحف الفن الحديث حتى أحيل على المعاش وكان قد أقــام حوالـــى ثلاثين معرض داخل مصر وخارجها أبدع فيهم بأسلوبه التعبيرى المتمــيز الــنابع من البيئة المحلية فى رسم الأسواق الشعبية والأفراح والموالد والمقـــاهى صاغها بأسلوب واقعى بسيط دل ببراعة على تلك المنظومة الشعبية المصـــرية فحملـــت شخوصــــه ومفرداته فى لوحاته دلالات صادقة ومعبرة عن الحالات المختلفة للبيئة الشعبية المصرية.

ولقد أسهم الفنان محمود سعيد (١٨٩٧-١٩٦٤) فى تنشيط الفكر التصويرى باستغراقه فى أساليب جديدة وموضوعات بعيدة عن المعتاد آنذاك ونجح فى تطوير الدلالات الرمزية للعناصر المستخدمة فى أعماله، فحاول بث الروح المصرية والنزعة الاستقلالية رافضا الانسياق وراء مواصفات جاهزة آتية من الغرب البعيد، وتمتع بوضوح الرؤية الإبداعية الذى مكنه بقوة من مقاومة تيارات الفن الهابطة والتى كانت سائدة فى عصره، بل وانبثقت من أعماله صورا تعد شاهدا على تاريخ مصر آنذاك وتعد مرجعا هاما لنا الآن محاولين استقراء الماضى منه بروحه وشخوصه ومشتملاته.

وتعد **لوحة** " **الصلاة** " (١٩٣٤) شكل (١٩) من أهم أعماله التى تحقق فيها ذلك فلقد عبرت عن واقع مصرى دينى من خلال الانحناءات الإنسانية والانحناءات البنائية التى يشرق منها الإحساس بالخشوع لعظمة الخالق.. وفى تلك اللوحة قام محمود سعيد بتصوير جماعة المصلين داخل المسجد فى وضع الركوع انحناءا للمولى عز وجل متجهين من اللوحة ناحية اليمين، كما انحنت أيضا حوائط المسجد التى تحملها الأعمدة فكونت أقواسا منحنية فى وضع عكسى للمصلين مما أسهم فى تحقيق حبكة التكوين من خلال التوازن الخطى الناتج عن التضاد فى الاتجاه.. وأكدت على ذلك الإضاءات القوية على الأعمدة والمنحنيات السقفية، ثم أنزل المشكاة فى منتصف اللوحة تقريبا ليخفف من حدة التكرار فى المنحنيات تفاديا لعنصر الملل الخطى.

وقام بإظهار بعض الزخارف الرمزية المستوحاة من روح الفن الإسلامى فى معلقة على جدار المسجد بجانب المصلين مضفيا روحا صافية من الجلاء الدينى وروحانية درامية تعترى المشاهد لتلك اللوحة، وترديدا للأقواس المتتابعة فى أعلى اللوحة ولحركة الكسرات المنحنية فى ملابس المصلين والمتتابعة أيضا.. قام المصور بوضع بضع درجات سلمية تتابعية أيضا للتأكيد على عنصر التكرار، وفى نفس الوقت لاستكمال عنصر الاتزان ولإعطاء

مساحة كافية من الهواء بين جموع المصلين الذين ارتدوا جميعا رداءا يشبه أردية رجال الدين الذين يرتدون العمة الكبيرة البيضاء والطربوش ذو اللون الأحمر الداكن والجلباب أو العباءة المسدلة فى نعومة وخشوع.

ولقد برزت شخصية المصور محمود سعيد فى مجموعته اللونية المتنوعة ذات الروح الواحدة، كما ظهر تأثره الكبير بالفن الإسلامى الزاخر، وبالملابس الشعبية والدينية التى كانت فى مصر آنذاك، واستطاع فى أعماله استخلاص عبق التراث المصرى بالرغم من أنه كان قد تلقى الفن فى الإسكندرية على يد المصور الإيطالى (أرتورو زانييرى) مترددا عليه فى مرسمه بجانب دراسته للقانون، وأيضا بالرغم من أنه تلقى تعليم الفن فى مدرسة الفنون الجميلة على يد حفنة من الأساتذة والمصورين الأجانب، إلا أنه نجح فى إثراء التصوير المصرى الحديث بفن يستحق أن يكون تراثا مصريا عبر عن قلب وروح الواقع المصرى بصدق وحرفية وشخصية ذات رؤية مستقلة.

وبالنسبة لأعمال **المصور حسين بيكار (١٩١٣)** فكانت تحمل نبض الواقع الذى عالجه المصور بحسابات عقلية تباينية بين ملمس البشرة والملابس مجسما كل منهما فى صورته الواقعية محدثا تكامل بين الخطوط والأشكال وتناغم بين الدرجات اللونية وقد اهتم كثيرا بالعنصر الإنسانى فكان محور بحثه فى أعماله وتكويناته المختلفة.

وفى إحدى لوحاته " **سيدة جالسة** " شكل رقم **(٢٠)** تظهر رقة أنثوية وفخامة تثرى عين الرائى مفعمة بالواقعية التصويرية والحساسية الشديدة لاختلاف ملامس وألوان شعر السيدة عن جسدها وعن الملابس اللامعة التى ترتديها والإكسسوارات التى تتجمل بها.. كما عالج الخلفية بشكل يشبه لوحات عصر النهضة وكان دائم النجاح فى اختيار أجمل الزوايا التى يقتنص من خلالها

ذاتـــية ومميزات الشخصية التى يقوم بتصويرها فتظهر فى أجمل صورها بنظرة قوية واثقة ومتألقة وجلسة راسخة مستقرة تنبىء بجمال أنثوى وعذوبة أنيقة.

ولـــد الفنان بيكار فى عام ١٩١٣ والتحق بمدرسة الفنون الجميلة متتلمذا فيها على يد المصور أحمد صبرى الذى علمه كيف يكون الفن رشيقا جميلا فى أبهـــى صـــوره، وظل بيكار ولا زال حتى الآن وهو يقارب التسعين من عمره مرتـــبطا بأصـــول فن الصورة الشخصية ومخلصا له ومبدعا فيه حتى أضحى علامة من علامات فن التصوير المصرى المعاصر.

ويقـــول المصـــور بيكار عن علاقته بالمصور أحمد صبرى: " لقد كنت قريـــبًا جـــدًا من أحمد صبرى فى نواح كثيرة.. فهمى السريع له وقد كان فنانًا ومعلمًـــا كبـــيرًا يحمل ملكة التدريس ولفت نظره أننى تلميذ متفوق والتقينا أيضا على حب الموسيقى وأصبحت صداقة قوية بيننا "(١).

إن أعمـــال بـــيكار تحمـــل فـــى مجملها وعيًا كبيرًا بالتكوين من خلال الـــتوازن الـــذى يحدثـــه الـــتكامل الخطى مع الأشكال، كما أنه يلتزم فى أعماله بالعمق مهتمًا بالأبعاد الثلاثة من خلال المعالجات الخطية وأيضًا من خلال القوة التعبيرية اللونية بدرجاتها المحدودة البسيطة ولمساتها المرهفة الرقيقة.

أمـــا عـــن المصور **فؤاد كامل** الذى ولد فى (١٩١٩) فالمتأمل لأعماله وعوالمـــه يجدهـــا حقلا من الصراعات والأوهام فأشكاله ذات همسات ولمساته ذات ملامـــس مختلفة تغمر الرائى بطائفة من الأحاسيس العميقة المتصارعة مع ســـطحية الأشـــكال والأفكـــار مـــن حولـــه، فلوحاته ليست سوى تزاوج الطاقة والحـــركة واخـــتلاجات المـــادة الصـــماء فهـــو يعبر بلوحاته عن فزع الإنسان المعاصـــر حين واجه الكون الشاسع ووضع قدميه على صخور القمر فلم يخرج

---

(١) حديث شخصى أجراه د. محمد الناصر مع الفنان بيكار، أكتوبر ١٩٩٧.

مــن تلــك التجربة سوى زيادة فى إدراكه بجهله وضآلته وضعفه إزاء مصيره الحتمى الذى لا يجد منه مفر.

وفــى إحدى لوحاته – شكل رقم (٢١(تظهر دلالات أشكاله التى تحمل فــى طــياتها الصــدمة الحضــارية الــتى تلقاها الإنسان عند نزوحه إلى القمر واكتشــافه لبعض الأسرار والأجرام الفلكية فأدرك أن الكون شاسع بدرجة تكفى بأن يفقد الإنسان عقله دون أن يدرك جزءا مجزءا من ذلك العالم فاختلفت ألوانه فى لوحاته وملامسها وتطورت دلالاتها بتطور العلم والزمن وأبرزت مدى قدرة ذلك المصور على تخطيه عالم المرئيات إلى عالم التجريد، وأيضا متخطيا حدود مكانــه الذى ولد فيه وهو صعيد مصر إلى العديد من دول العالم والاشتراك مع فــنانى الرعيل الأول فى معارض جماعية تلاها بمجموعة من المعارض الفردية شهدت سلسلة من الأعمال المتلاحقة والمترابطة قال عنها فؤاد كامل نفسه: " إن صــورى مهمــا كبر أو ضؤل حجمها.. عشق وتعجب ومغامرة.. إننى أصور الصــراع الدائــم بيــن مــا هو كائن فعلا وما سيكون.. إن الصراع بين الذات المجردة والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحاتى "(١).

أمــا عن الخامات والأدوات التى كان يستخدمها فؤاد كامل فكانت جديدة تــتلاءم والنــتائج الجديــدة والمختلفة التى كان يحققها فى لوحاته فكان يستخدم الســكاكين والفراجيــن والأمشــاط والعجــلات والملاعــق والأوانــى والعلب والــزجاجات والمناضــد وأوراق الصــحف والصــناديق مبتدعًا نتائج لأشكال وحــالات غريبة يقف أمامها المشاهد عاجزًا عن الوصول إلى سر هذه التقنيات الإبداعية التى عبرت عن التطورات التكنولوجية السريعة التى أصبحت سمة هذا العصر.

---

(١) مجلة الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

أمـــا المصـــور **حامد ندا** (١٩٢٤ – ١٩٩٠) فلقد كان ذكيًا ماهرًا واثقًا بقدراتـــه التعبيرية فى فن التصوير فاتجه بكل قوة إلى التصوير المصرى القديم فاســتخلص مـــنه قيمًا تشكيلية ثرية بالحركة والإيقاع المتحققان فى قوة التصميم والتســطيح المـــبهر كمـــا كـــرر تلك التجربة مع الفن البدائى والفن الإسلامى والإفريقى فامتزجت تلك العناصر معًا وحققت فى أعمال ندا المعادلة الصعبة فى الجمـــع بين الأصالة والمعاصرة والاستفادة من عناصر نجاحات الفنون القديمة فـــى صـــياغة جديدة بفكر يشع بالحداثة ولكن الحداثة الأصيلة فلم يخرج ندا أبدا عـــن الأجواء الشعبية المصرية التى نشأ فيها والتى ظل أثيرًا لمفرداتها الشعبية الـــتى أحـــبها فهـــى القـــط وهى الزير والديك والبيوت الشعبية ومصابيح الغاز والأشـــخاص البسطاء والتى ظل يعيد تكرارها فى أعماله بصيغ وقوالب تشكيلية متنوعة.

وفـــى إحـــدى لوحاتـــه بعنوان " **ثورة إفريقيا** " شكل رقم (٢٢) والتى صـــورها عـــام ١٩٦٦ بخامة الزيت على السيلوتكس بمقاس ١٢٢ × ١٣٥ سم تظهـــر براعـــته التشكيلية التى جسدتها شخصياته الشعبية الغارقة فى عالم من الفقر والشعوذة المتجسدة فى عنصر الفتاة فى صدارة اللوحة وفى الشخصية من خلفهـــا، وأيضـــا فى التكوين الجسدى لفتاة وآخر فى بؤرة اللوحة وحولهم جميعًا مـــن الخطوط والرموز ذات الدلالات الغامضة والتى ساعد فى غموضها عنصر الطائـــر الأســـود الـــذى تكـــرر فى أنحاء مختلفة من اللوحة بأشكاله وتصنيفاته المخـــتلفة، كـــل ذلـــك صاغه ندا بمعالجة فنية تعبيرية ارتكزت على عنصرى التلخيص والتبسيط وميزته عن أقرانه بقدرته الفائقة على إجراء حلولاً تصميمية ناجحـــة أجـــرى مـــن خلالها حوارًا تشكيليًا بين مفرداته وعناصره بخيال جامح وجرأة غير معهودة تطورت كثيرًا فى المراحل الأخيرة من حياته فتأكدت هويته وأصـــبح أسلوبه ذو خصوصية شديدة حين ذابت شخصيته الحقيقية مع شخوصه التى يصورها من خلال استقباله لكل المؤثرات البيئية والثقافية والفلسفية فانطلق

بجــرأة حــرًا من أى قيود مصورًا أنواعًا من الرؤى الفنية الفريدة والتى ينطلق منها عبق التاريخ المصرى على مر العصور.

أما عن الدلالات الدينية والأسطورية التى تحملها عناصر لوحة " **الرجل والقــط** " (١٩٥٦) شكل رقم (٢٣) للفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) الــتى تعبر عن فكر دينى شعبى ذو خليط غريب يسيطر على شريحة كبيرة فى المجــتمع المصــرى مــنذ عصور ماضية وما زال سائدا حتى عصرنا هذا فى بعض الشرائح المجتمعية المتناثرة..

ولقد ظهر اهتمام الجزار بهذا الفكر المثير الذى ينضح قصصا وأساطير شعبية مصرية محاولا التوحد معها حتى ينجح فى الوصول إلى حالة صادقة من التعبير تجد طريقها إلى المتلقى فى سرعة وسهولة..

وفــى تلــك اللوحــة ظهر اهتمام الجزار جليا بأعمال السحر والشعوذة والحســد وكــل الأشــياء الغيبــية المستقاة أيضا من التراث الشعبى بمعتقداتها ورموزهــا، فظهــرت بعــض الزخارف الشعبية على الجدار الخلفى للشخصية الغامضــة التى تقف متربصة أو متحفزة وحالمة فى نفس الوقت ممسكة بالسور الخشــبى التماســا للثبات والقوة، وكأن ذلك الرجل متحفزا لاحتمالية ظهور شيئا غريــبا مخــيفا، أو كأنمــا هو معتصما بحركة جسدية غريبة تحتوى ذلك القط الأزرق لاتقــاء الحسد معلقا فى صدره تميمة بزخارفها الشعبية، كما ارتدى فى خنصره الأيمن خاتما ذو حجر أزرق اللون اشتهر فى التراث الشعبى أنه يجذب العيــن الحاسدة إليه بلونه الجذاب فلا يجعلها تحملق فى الشخص ذاته فتفشل فى تفحصه وتتشتت نظراتها فينجو مرتدى الحجر الأزرق من العين الحاسدة.

وفــى أحــد أعمــدة الســور الخشبى تتدلى معلقة تشبه السلسلة الذهبية مرصــعة بفــص أخضــر دائرى يحمل أيضا دلالة فى التراث الشعبى والدينى أيضا.. فاللون الأخضر يعد رمزا لأحد شيوخ الطريقة المتصوفين ويدعى الشيخ

إبراهيم الدسوقى معبرا عنه أيضا بذلك الوجه الذهبى المستدير ذو اللحية النصف دائـرية، وكـأن الفنان قد أوجد لنفسه أو للرجل فى اللوحة الخلاص والحل لقتل مخاوفـه المسـتمرة من المجهول ومن جراء السحر والحسد ألا وهو الاعتصام والالـتجاء إلـى الله أسوة بزعيم الصوفية الذهبى الذى أوجده كبقعة مضيئة فى الناحية السفلية من اللوحة والتى يخيم عليها الظلام رامزا بذلك إلى إطلالة الدين المنير فى العالم المادى المظلم.

أمـا الخطـوط التصـميمية فى اللوحة فقد تبادلت بين الأفقية والرأسية فتحققت القيمة التكرارية فى الخطوط الأفقية للسور الخشبى والخطوط الأفقية فى جسد الحيوان الخرافى الغريب المرسوم على ملابس الرجل، وأيضا الخط الأفقى فى الجدار الخلفى لرأس الشخصية والذى يفصل بين اللون البرتقالى والأخضر.

كما تحقق عنصر التكرار للشكل الرأسى فى حركة جسد الرجل الواقف وحـركة القط الواقف فى كنفه فوق السور، وأيضا الأعمدة الرأسية القصيرة بين قطبى السور الخشبى وفى حركة السلسلة الصوفية المتدلاة من أحد أعمدة السور ذو الطراز الإسلامى.

إن تلك اللوحة كانت بمثابة فك بعض الرموز المرئية والتى لابد لقارئها مـن أن يكون ذو خبرة ببعض المعتقدات التراثية الشعبية، وبالرغم من ذلك فإن المتأمل للوحة يكتشف أسرارا أعمق ورموزا تحمل دلالات ومعان تراثية شعبية جمـة فاسـتطاع الجزار ببساطة تعبيره أن ينسج منظومة مستوحاة من التراث ومعبرة عنه بل وتعد امتدادا له أيضا.

وكـان الجـزار قد برز اسمه بين فنانى الرعيل الثانى المتميزين اللذين أثروا الحركة الفنية فى مصر بشتى أنواع التراث الشعبى والريفى والذين تقلدوا مناصب قيادية في مختلف الميادين الفنية.

ومن خلال عرض هؤلاء المصورين وبعض أعمالهم يتضح جليًا اهتمام أكـــثرهم بالهويـــة المصرية التى ظلوا يبحثوا فيها من خلال أعمالهم التصويرية الـــرائدة وخـــير مـــثال على ذلك المصور محمود سعيد وراغب عياد والمصور يوسف كامل، وحامد ندا وأيضا عبد الهادى الجزار الذين تركوا لمصر علامات فـــى لوحـــاتهم تحمل الدلالات الشعبية والريفية الأصيلة فى مصر بل والأجواء الفرعونـــية والإسلامية التى أثرت فن التصوير المصرى والتى قاموا بصياغتها بفكر وعيون وتقنيات المصور المصرى فى القرن العشرين.

"أعمال المصورون"



شكل (١٥)

أحمد صبري – عازفة العود



شكل (١٦)

يوسف كامل – الولد الجالس



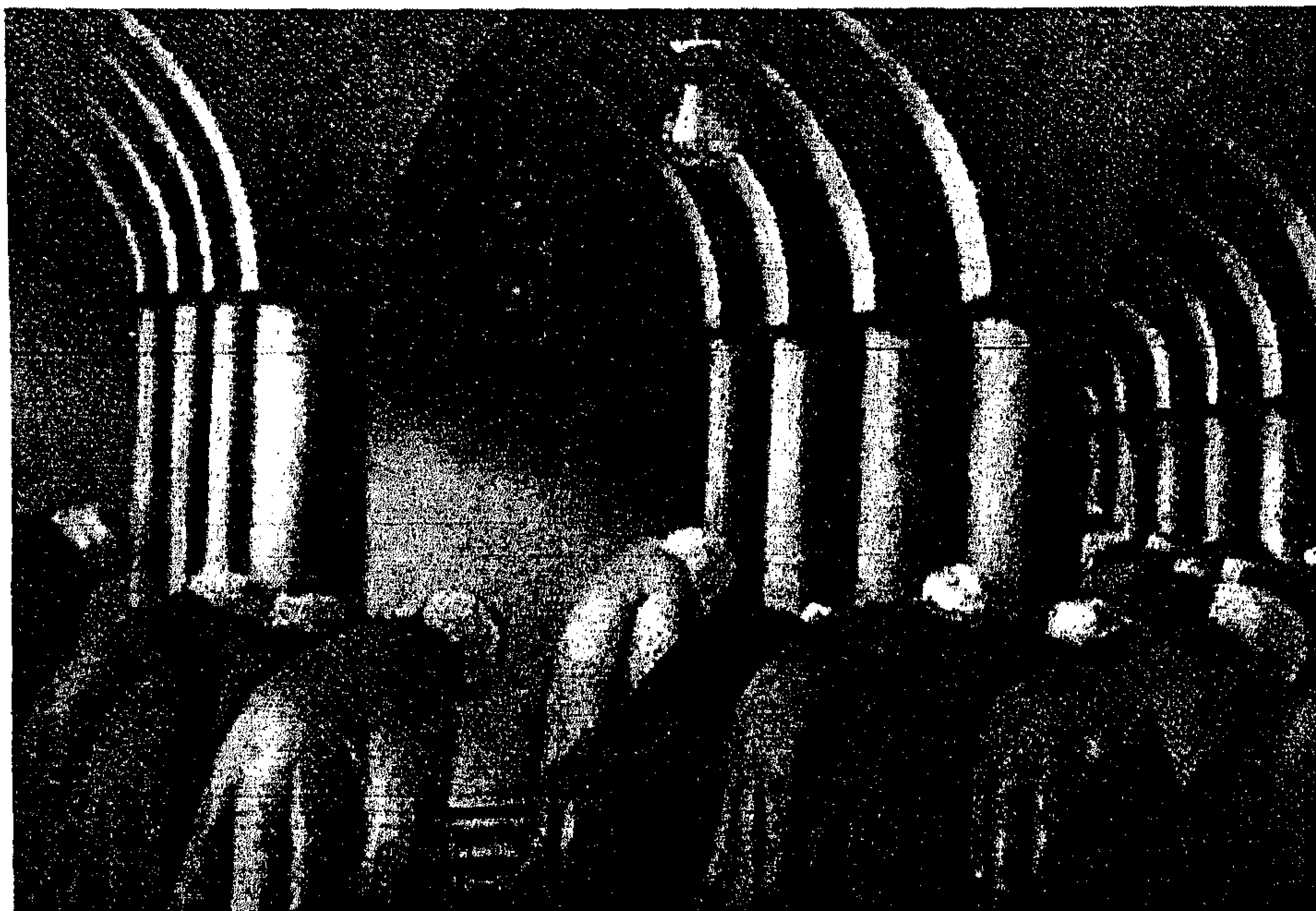
شكل (١٧)

محمد حسن – ذات المروحة (١٩٢٨)



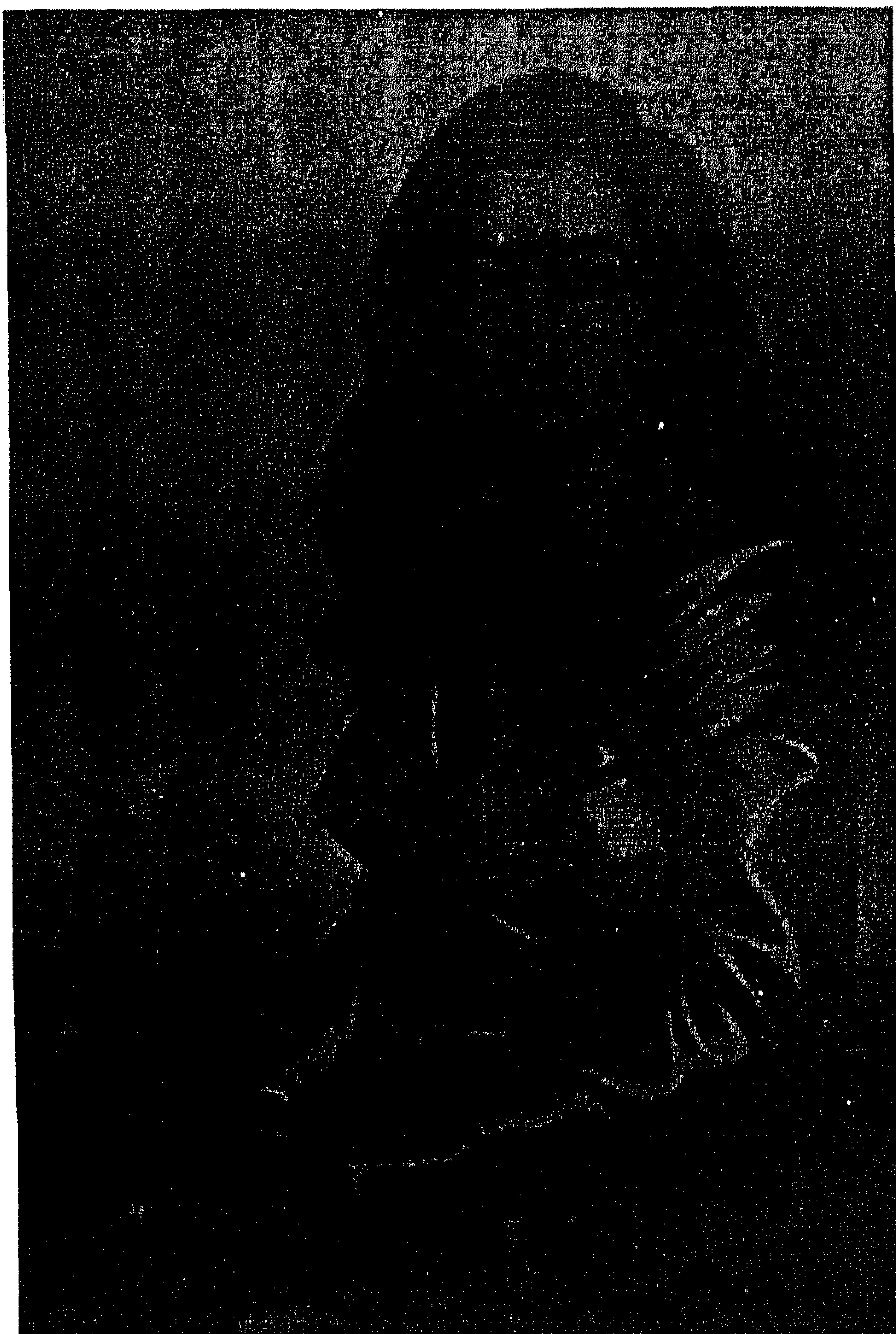
شكل (١٨)

راغب عياد – مقهي في أسوان (١٩٣٣)



شكل (١٩)

محمود سعيد – الصلاة – ١٩٣٤



شكل (٢٠)

بيكار – سيدة جالسة



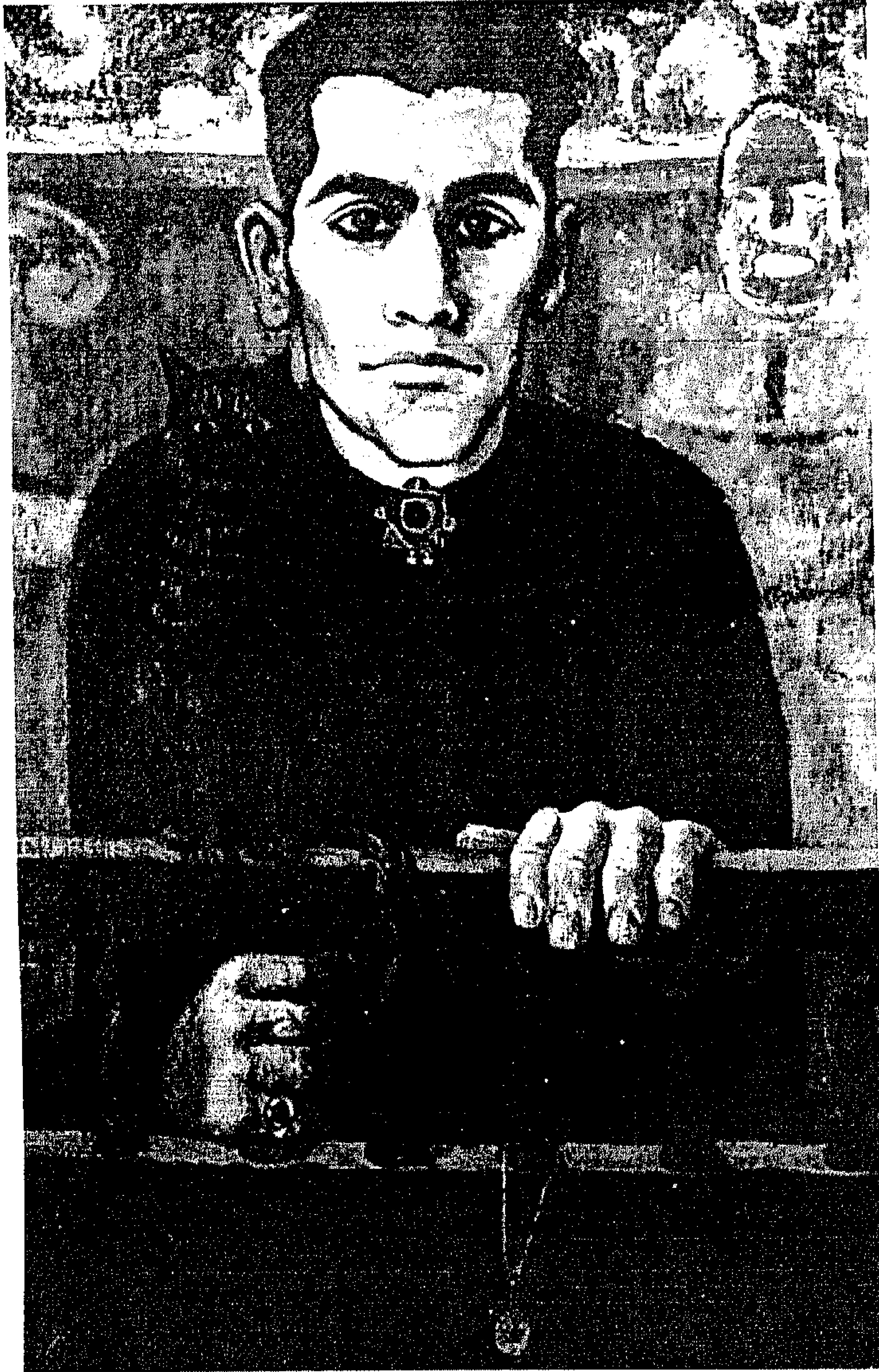
شكل (٢١)

فؤاد كامل – الصراع



شكل (٢٢)

ثورة أفريقيا – حامد ندا



شكل (٢٣)

عبد الهادي الجزار – الرجل والقط (١٩٥٦)

الباب الثانى

الفصل الثانى

تطور الدلالات الاجتماعية والسياسية فى فن التصوير الأسبانى

(١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

لقد حملت أعمال المصور الأسبانى فى أشكالها وخطوطها وألوانها ومعانيها دلالات جمة اختلفت باختلاف المجتمع بشتى ظروفه وصراعاته السياسية فتغيرت تلك الدلالات بتغير أحداث العصر واتخذت شكلا تقليديا فى فترة كان فيها المجتمع الأسبانى يعيش مرحلة هدوء سياسى، وشكلا حماسيا فى اللحظات الحرجة التى عايشتها أسبانيا فى فترات الحروب والاضطرابات السياسية.

ولقد ظهرت فى أسبانيا جماعة فنية فى أوائل القرن العشرين أطلق على حركتهم اسم El Noucentisme إشارة إلى حركة غير متجانسة بقدر كبير ولكنها على الأقل متفقة على أنها ضد الحداثة وذلك بالرغم من أنها تحتفظ بقدر كبير من ملامحها..

وأطلق ذلك الاسم على الفنانين الذين ظهروا فى التسعمائات (١٩٠٠) متأثرين بالتجديد وهم الرجال الذين طالبوا بحقوقهم فى السنوات الأولى من خط سيرهم فى القرن الجديد، ولقد اتخذوا هذا الموقف راغبين فى استخدام مصطلح جديد اختاره الكاتب الأسبانى D'orsiano وهو مبدأ شائع أطلق على هؤلاء الفنانين والمفكرين الذين ظهروا عام ١٩٠٤ فى جمعية المصورين والنحاتين الكتالانيين التى برز فيها Cargallo, Nogues, Pidelaserra, Noell, Mir.

وكانت الاقتراحات النظرية والفكرية التى تغذى حركة فنانى التسعمائات بدأت تتحد هيئتها فى قاموس Eugenio de'Ors وهو عبارة عن مجموعة من النصوص التى بدأ الكاتب فى نشرها عام ١٩٠٦ فكان هو المخترع الحقيقى لمصطلح فنانى التسعمائات وكان هو الكاتب الذى أكسب هذه الحركة شكل متجانس وفى الوقت ذاته ألقى اهتماما كبيرا إلى نشاطاته الفنية فى أوروبا سعيًا وراء الانتشار هناك إلا أنه كان ينفذ ذلك كله فى برشلونة.

الهجاء والكاريكاتيرية :

إن الصـــورة الهجائية والكاريكاتيرية تنتسب إلى عالم التصوير المطبوع Grafica ولكـــن يكـــون مـــن الصـــعب فهـــم تعقيداتها فى ظل التأثر بمرحلة "التسعمائات Noucentisme " التى لم تتخذ منهجًا محددًا تسير وفقه.

وبابيـــتو Papitu هـــى اسم المجلة التى اهتمت بشغف بهذا الشأن وفيها شـــارك الفنانيـــن الرئيســـيين فـــى اللحظة ذاتها فى تلك الفترة وليس فقط فنانى التســـعمائات، وإن كانت أعداد فنانى التسعمائات ظهرت فى عام ١٩٠٨ ونشرت حـــتى عـــام ١٩٣٧ ولكن الأعوام التى ساهمت فيها بشكل مباشر فى رفع شأن فـــنانى التسعمائات هى من عام ١٩٠٨ وحتى عام ١٩١٢ وهى الفترة التى كان يرأســـها فـــيها فيلو إلياس Feliu Elias والذى ساهم أيضا فيها برسوماته بشكل فعال وبكونه مصور مميز من مصورى التسعمائات.

فـــى ١٩١٢ تولـــى رئاسة شئون المجلة Francesc Pujols الذى عمل علـــى زيادة الاهتمام بالتصوير الغرامى الشهوانى Erotica لضمان زيادة النشر والـــتوزيع وهو الخط الذى تم التأكيد عليه والاهتمام به فى السنوات السابقة لتلك الفـــترة، وبشـــكل عـــام يمكن القول بأن أسبانيا الجمهورية أنتجت فنا يتسم أكثر بالمركـــزية ويقل فيه التنوع، أما فى عام ١٩١٧ ظهر عدد صغير من المفكرين والأدبـــاء والفنانيـــن المحدثيـــن مع مجموعة من التابعين لتيار الطلائع الأوربى المهاجرين إثر الحرب العالمية الأولى مما جعلوا من برشلونة المدينة التى دفعت بحركة الطلائع الدولية.. فعمل ذلك على تشكيل فريق فكرى وفنى كان المصور خـــوان مـــيرو أحـــد دعائمـــه وكذلك عرفت برشلونة الرسم الحديث البولندى والســـويدى وظهرت تيارات وأفكار مختلفة وجديدة فى أجواء الحياة البرشلونية، وكانـــت الحـــياة الاجتماعـــية تـــبدو ملائمـــة لكل هذه التيارات مما ساعد على ازدهارهـــا وتأثر الناس بها، وكانت أعمال المصورين الأسبان كالحفريات تحمل

جميع الرموز والدلائل على الأحداث التى يمر بها المجتمع الأسبانى وعن أحداث الحروب على مر التاريخ وخاصة فى القرن العشرين عندما خاضعت أسبانيا ويلات الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) وكان الأكثر شهرة آنذاك كل من بيكاسو، سلفادور دالى، خوان ميرو، فأبدع الأول لوحته الشهيرة "جيرنيكا " التى عبرت عن مأساة الحرب شكل رقم (٢٤) عام ١٩٣٧، وأبدع الثانى لوحته " الخريف يأكل نفسه " التى صورت الأسبان يأكلون بعضهم بعضا فى حربهم الأهلية شكل رقم (٢٥) عام ١٩٣٦، وصور الثالث لوحته التى عبرت عن بقايا الإنسان وحطامه إثر الحروب التى يخوضها " طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم " شكل رقم (٢٦) عام ١٩٣٧، والثلاث لوحات قامت الباحثة تفضيليا بدراستهم دراسة وافية فى رسالة الماجستير الخاصة بها التى كان تبحث فى الأعمال المعبرة عن الحروب فأوفتهم حقهم شرحا وتفصيلا فيها وحتى لا يكون هناك سبيل للتكرار آثرت الباحثة الحديث عن أعمال أخرى لفنانين أسبان آخرين لم يرد الحديث عنهم فى أبحاث من قبل ويستحقوا الإشارة إلى أعمالهم لأنهم شكلوا حالات جديدة فى فن التصوير الأسبانى مواكبين التغيرات المختلفة التى مرت بها بلادهم فى فترة البحث.

أما أسبانيا المسماة بالقومية أو بالوطنية فلقد حضرت الحدث الذى يحدث كل سنتين La Bienal الذى عقد فى فينيسيا عام ١٩٣٨ وكان Eugenio de'Ors هو رئيس السرداق والفنانين الذين عرضوا كانوا G. de Maeztu, Zuloaga, Alvarez de Sotomayar والبرتغالى A. Lino و J. Aguiar و P. Pruna و A.detoire و P. Mane و E. Perez وفى الشكل العام سيطرت على السرادق أعمال التصوير والنحت التقليديين مع محاولات بسيطة للتحديث.

ولهذا فإن هذا الحدث الذى كان يحدث كل عامين والذى أقيم فى عام ١٩٣٨ كان بمثابة تمهيدا لما كان سوف يحدث فى أسبانيا بعد الحرب الأهلية من حركات فنية حديثة ومتمردة على كل ما هو معهود.

فترة الحداثة :

إن مفهوم الحداثة ليس وحيد المعنى بشكل قاطع ومن المعتاد شرحه عن طريق ثلاثة أوجه نظر: الأسلوب، الموقف، الحقبة، ولا يكفى واحد منهم فقط.

وأسلوب الحداثة من الممكن تعريفه عن طريق مظاهر الفن الكتالانى الذى ظهر فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين خاصة فى بعض المظاهر التى تقترب مما يطلق عليه فى أوربا اسم " الفن الجديد ". وهكذا فإن اعتبار " الحداثة " أسلوبا يطرح أمامنا بعض الصعوبات التى لا يمكن أن نتجاهلها.

الصعوبة الأولى هى استبعاد بعض الفنانين والأعمال التى لم تنتج فى سنوات ظهور تيار " الحداثة " ولكن بالرغم من ذلك ينتمون لروحه وطبيعته ومن الأمثلة التى تنطبق عليها هذه الحالة هى أعمال كاساس Casas وسانتياجو روسينول.

أما عن فنانى " الرعب " فكانوا يريدون إعادة إحياء المشاعر والدموع ويلجأون إلى كل العيوب التى من الممكن أن يجدوها أو يواجهوها من أجل الحصول على هذا الإحياء للمشاعر والاستدرار للدموع، على العكس من الفنانين مثل Derto Regoyos وNoell وEl Primer Mir وCanals الذين يريدون تقديم الحقيقة اليومية كما هى دون أن يحملوا الأحبار بما ليس موجود ولكن بدون فتور أو عدم حماس، إلا أن الإخلاص كان يبعد باللوحة عن الإفراط الوجدانى كما يبعد بها عن المثالية والروحية ويواجه بشكل مباشر المبشرين بالجمال متذرعين بسبب بسيط وهو أن العالم ليس جميلا والحقيقة الإسبانية آنذاك لم تكن مفرحة لأنه لا يوجد جمال فى برشلونة الحضرية ولا الصناعية ولا فى عالم المهمشين ولا عالم الطبقة العمالية وذلك ما كان يحمله المجتمع

الأســـبانى من معاناة فى ذلك الوقت انطبعت فى أعمال مصوريه التى عاصرت تلك الفترة.

وكـــان الإخـــلاص هـــو قيمة جمالية تتعارض مع أى شكل من أشكال الجمال سواء كان المثالية أو الروحية أو الزخرفية لدى Asnglada Camarase

وفى هذا الشأن كان هؤلاء الفنانين يتحركون بالتحديد فى أفق التشكيلية: إذا كانت " الطبيعية " تحولت إلى حكاية، فليس من الممكن الاستغناء بالكامل عن هـــذه الحكايـــة، أما الرمزية فكانت من الممكن التظاهر بالصوفية تجاه المآسى، ولكـــن هـــذا جلب وجهة نظر أخرى حول الأشياء التى تحدد قيمتها وتفسيرها، فمـــنهم مـــن اســـتخدم رمـــوزًا لها دلالات ذاتية فى التعبير عن الحزن والقهر والأحداث الرهيبة.

ومـــن هـــنا فإن الفن الجديد كان يقدم الاحتمالات الشكلية والتى تجهلها إرشـــادات أخرى والتى فى الوقت ذاته تحطم البديهيات التقليدية، فكان التصوير الجديـــد يرفض الماضى ولكنه لا يتجاهله، وذلك لأنه يتغذى منه، فهذا التصوير الجديد الذى يولد فى سنوات ما زال مفعوله ساريا فيها ويشار إليه بشكل واضح فى السنوات التالية لهذا القرن.

وهذه أمثلة لأعمال بعض الفنانين الذين عاصروا تلك الأحداث الأسبانية مـــن بداية القرن العشرين وحتى نهايته وشكلوا صورة واضحة لتطور الأسلوب الفنى وتغير الاهتمامات والعناصر التى تحمل دلالات عبرت عن خبايا المجتمع الأسبانى فى ذلك القرن والتى خالجها المصور الأسبانى بأعماله.

لوحة " أقنعة من الريف " للفنان الأسبانى سولانا :

لوحـــة زيتية على قماش مقاس ٢٢٩× ٢٧٠ سم – مدريد – المجموعة الخاصة شكل رقم (٢٧).

إن الأشـــخاص الأربعـــة الذين يرتدون الأقنعة هم دليل واضح على ما يمكن أن تحمل النفس البشرية من قدرة على الإضحاك أو السخرية عندما يتأملها المشاهد، ولكنها أى اللوحة لا تعالج مشهد راقص بعينه وإنما محاولة من أحدهم أن يـــنقل لقرناءه الذين يكادوا أن يكونوا فى حالة غير سوية وتقريبا سكارى جوًا من الفكاهة.

أمـــا الشـــىء الوحيد غير اللطيف فى هذه اللوحة فهو الابتسامة الهادئة الساذجة من الشخص الذى يرفع الحذاء ذو الرقبة.

وقـــد سأل رامون جوينز ذات يوم سولانا عن هذه الماسكات قائلا: " ما هذه الأقنعة المرسومة فى اللوحة "، فأجابه قائلا : " إنها تلك الماسكات الممنوعة مـــن أن تخـــرج خارج ضواحى القرية "، لقد منعوها من الخروج وسط المدينة، إنهـــا حزيـــنة لأنهـــم أبعدوها إلى تلك الأرض الوحلة، ثم علق قائلا: " يا لهذه القشـــعريرة الـــناتجة عن اللون الأصفر الذى تتسم به اللوحة فى يوم كامل كانت فيه السماء حزينة[1].

لوحة " مرآة الموت " – سولانا :

لوحـــة زيتـــية علـــى القماش ١٦٦ × ٨٣ سم عام ١٩٢٩ – مدريد – المجموعـــة الخاصـــة، وهـــى معروضة الآن فى متحف جازات للفنون الجميلة بباريس شكل رقم (٢٨).

واللوحـــة عـــبارة عن مرآة مستديرة مزخرفة بجماجم ويدين فى جزءها الســـفلى وهاتـــان الـــيدان تقعان كل واحدة فى جهة من المرآة ، والمرآة تقع فى منتصف اللوحة وتحتها لوحة لدميتين تقعان على جانبى الصندوق الذى يوجد فى أرضية اللوحة أسفل المرآة ويحتوى الصندوق على جمجمة وهيكل عظمى لطفل ما.

---

(١) Les Genios de la Pintura Espanola Solana, Madrid, 1983.

أمـــا فى الجزء السفلى للصندوق فإننا نرى يدان متشابكتان، الأولى التى علـــى اليمين هى لرجل، واليد الأخرى لأنثى وهما يقدمان معاهدة ما بعد الموت الـــتى تقـــود المشاهد إلى معنى حقيقى وهو أن الحب والعذاب قد تجاوزا أعتاب هذه الحياة إلى دنيا أخرى.

كمـــا نرى إحدى الدميتين مقسمة إلى جزءين والجزء الطبيعى منها هو الـــذى يظهر للمشاهد، أما الجزء الآخر فهو عبارة عن هيكل عظمى وهى نظرة ميتاواقعية للربط بين الحياة والموت.

فـــى هذه اللوحة المرعبة (لوحة الموت) لا تعطى المرآة أى إجابة، ولا تعكس أى شىء إنها فقط عبارة عن تفصيلة تبرز الأناقة والتى أيضا تخدم فكرة " الغموض " وفى هذه اللوحة تتمثل الدراما المبهمة والغريبة التى يمكن أن نراها فقـــط بين الأسبان، وقد قال عنها سولانا: " لقد رسمتها فى ليلة كنت خلالها فى رحلة إقليمية ".

وهـــذه اللوحة تعتبر أيضا دليل واضح على عقل سولانا العاصف بالقلق دائمـــا والـــذى صاحبه طيلة حياته. سولانا كان دائما محاط بفكرة بغض الجنس البشـــرى وهـــو متصف أيضا بالغرابة والتى تسببت له فى آخر حياته بالإصابة بالجنون[1].

لوحة " صورة أمى " (١٩٢٩) –للمصور فاسكويز دياز :

لوحـــة زيتـــية علـــى ورق مقاس ١٤٧×١١٧ سم – مدريد – المتحف الإسبانى للفن المعاصر شكل رقم (٢٩).

تمـــثل السيدة العجوز التى ترتدى ملابس سوداء كلية مع طرحة تغطى رأســـها الشـــائبة صـــورة ضخمة بقسوة الملابس التى تبرز عليها الثنايا الكثيرة

(١) المرجع السابق.

والكبــيرة للطرحة، تبدو فى انسجام تام مع الإشارة الصارمة للوجه الذى تظهر به أذنان عميقتان، كما تظهر اليدان مرسومتان بإتقان وتبرزا بلونهما الفاتح على الطرحة السوداء محدثًا تضادًا لونيًا، وتوضح الدنتلة البيضاء للعنق البراعة الفنية الــتى وصل إليها دياز فى تلك الفترة مهتمًا بالتفاصيل الدقيقة للوحة ومقتربًا بها إلى الشكل الواقعى.

والدة الرسام هى خاكوبا دياز نونيث Jacoba Diaz Nunez وقد كانت امرأة شديدة الحساسية مولعة بالموسيقى، صاحبة صوت جميل للغناء وقدرة على التمثــيل، كمــا أن لديها إحساس مرهف للدعابة، وقد أدركت منذ الوهلة الأولى موهــبة ابــنها وعرفت كيف تساعده من خلال إمكانياتها المحدودة وكان الفنان يتذكرها بحنوها الشديد فصور لها تلك اللوحة لتخليد تلك الذكرى.

" جدران بيضاء فى يوم رمادى " (١٩٣٤) – شكل (٣٠) – فاسكويز دياز :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٥١×٥٨ سم – مجموعة خاصة.

مــن جديــد يظهر تأثير Instante إقليم الباسك الحبيب متمثلا فى منظر طبيعى يجذب الانتباه بما فيه من الغنائية الخاصة بفاسكويز دياز فى يوم رمادى، مع الضوء الخاص بالشمال معبرًا عن ولعه بالطبيعة الأسبانية التى يراها بعيون حزينة.

" المنظر الطبيعى للصخور " (١٩٤٧) – شكل (٣١) – فاسكويز دياز :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٥٨×٦٧ سم، مجموعة خاصة.

يبدو فاسكويز دياز فى هذا العمل منجذبا إلى تركيبة الصخور مع المياه، فصــور الصخور بصلابتها وزواياها الجانبية تنعكس على المياه وفى هذه الحالة تتحول الألوان الرمادية إلى اللون الأصفر الداكن.

" المنظر الطبيعى لفونتيرابيا Fuenlerrabia "- (١٩٤٠) فاسكويز دياز:

لوحة زيتية على قماش مقاس ٢٣ × ٢٦ سم – مجموعة خاصة.

تتميز هذه اللوحة بصغر حجمها وهى تعد عملا آخر من بين أعمال متعددة تناولت المنظر الطبيعى لإقليم الباسك شكل (٣٢).

ونلاحظ أن هناك انسجاما تاما فى اللون، وتمثل هذه الصورة لحظة استمتاع بصرى للفنان الذى عرف كيف ينقلها بإتقان للمشاهد(١).

" الراهب فرانثيسكو من فيكتوريا Victoria – شمال أسبانيا – ١٩٥٧ – فاسكويز دياز:

لوحة زيتية على قماش – مقاس ١٤٠ × ١٠٢ سم – مجموعة خاصة. شكل رقم (٣٣).

قام دياز ابتداء من ١٩٤٠ برسم سلسلة من الصور متعلقة بالفتح الإسبانى لأمريكا، وقد كانت هناك إشارات سابقة خاصة بهذا الموضوع موجودة فى الصور الجدارية المنتمية إلى ما يسمى لارابيدا La Rabida وقد أطلق بعض النقاد على هذه السلسلة اسم ما قبل تاريخ رجل عصرى أو وجوه الجنس البشرى.

ومن داخل هذه السلسلة تبرز هذه الصورة ذات الأهمية الخاصة وقد رسمها الفنان وهو فى الخامسة والسبعين من عمره، ويعتبرها الكثير واحدة من آخر إبداعاته العظيمة.

وعندما نتحدث عن الرداء الأبيض والأسود للراهب الدومينيكانى فنحن أمام قابلية للتشكيل غير عادية ويظهر الوجه الذكى للشخصية بنظرة قلقة ومعبرة عن التوقع والانتظار المضطرب.

---

(١) المرجع السابق.

لوحة " مخلوق خرافى " – لورينزو تاردون (١٩٣٧):

لوحة زيتية على قماش مقاس ٧٣ × ٩٢ سم شكل رقم (٣٤) صور فيها الفنان جزء من جسد مكون من الوجه والجذع لمخلوق خرافى قادم من الفضاء ذو جسد معدنى وفم كبير عميق، يخرج من مكان أذنه اليمنى سلك كهربائى وكأنما هو يتلقى الأوامر كهربائيا، ذو عينان مستديرتان وشعيرات معدنية.

لوحة " جسد ذو أعضاء ميكانيكية " – لورينزو تاردون (١٩٣٧) :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٦٥ × ٨١ شكل رقم (٣٥) يعبر فيها الفنان على الحياة الميكانيكية التى اتخذت طابعا جامدا خالى من المشاعر وكأن العقل الإنسانى أصبحت تحركه التروس وناقلات الحركة والدوائر الكهربائية فصور ذلك فى شكل وجه وجزء من الجسد بأعضاء معدنية تتصل بعضها البعض بدوائر ميكانيكية ، واللوحتان كانتا فى معرض خاص للمصور تاردون عام ١٩٧٦.

" الرجل والفضاء " – خوسيه مانويل – ولد في ابيزا (١٩٥٠):

لوحة مرسومة بخامات مختلفة على التوال مقاس ١٣٢ × ١٦٤ سم عام ١٩٨٨ شكل رقم (٣٦) ويظهر فيها الوجه الآدمى الذى قام الفنان بتبسيطه لونيا وخطيا كما صوره فى حركة تشريحية صعبة ناظرا إلى النجوم فى الفضاء الذى حدده بالخط الفاتح ذو الثلاث أضلاع محدثا تكرارا لونيا ساخنا فى تلك المساحة الزرقاء الباردة.

" زجاجات وفاكهة " – مولينا سيجيه – مواليد فالنسيا (١٩٣٨):

لوحة زيتية مرسومة على توال وكرتون مقاس ١٣٠ × ١٦٢ سم عام ١٩٨٩ شكل رقم (٣٧) ، وفيها قام الفنان برسم موضوع تقليدى إلا أنه صاغ ذلك بأسلوب مبتكر فى الأداء التنفيذى فاستخدم مادة الكرتون مع القماش محدثا

ملمـــس خشن فى أماكن تضاد مع الملامس الناعمة فى أماكن أخرى من اللوحة وقـــام بلصـــق قطع الكرتون الطويلة المائلة الخارجة من الكوب ثم صور عليها فأحدثت تنوع متناسق فى ملامس اللوحة استكملها ألفنان بتناسق لونى تناغم بين درجات البنى والأوكر والرمادى.

" الحديقة " – للفنان إينريك ألفونس (١٩٤٩) يعمل أستاذ بكلية الفنون الجميلة – فالنسيا:

اللوحـــة عـــبارة عـــن تصـــوير زيتى على الورق مستخدم فيها بعض الخامـــات الطباعـــية وهـــى عبارة عن الجزء الأسفل من فستان ينتمى تصميمه إلـــى عصـــر النهضـــة اســـتخدمه الفنان بشكل زخرفى مبسط بالألوان الزيتية الســـاخنة الـــتى قام بتحديدها بالحبر الأسود شكل رقم (٣٨) عام ١٩٩١ مقاس اللوحة ١٠٠×٧٠ سم.

" بعد ظهر الأحد " – لوحة لنفس الفنان:

مصورة بالألوان الزيتية على توال أنتجها عام ١٩٩١ شكل رقم (٣٩)، مقاس اللوحة ٢٠٠ × ١٦٠ سم وفيها قام الفنان بالتصوير الساخن جدا والمبسط ولكـــنه يحمل طاقة وحيوية وانطلاقة غير تقليدية متمثل فى امرأتان يقضون وقتا مرحا بعد ظهر يوم الأحد، ومن جرأة الفنان اختيار اللون الأصفر للملابس على تلـــك الخلفية الحمراء والزخارف المتضادة فى ألوانها والتى تحمل كلها نوعا من المرح المنطلق من الديناميكية الخطية المتفاعلة على الترديدات الدائرية الصغيرة والكبيرة.

ومـــن خلال ذلك العرض السريع لبعض أنماط أعمال المصور الأسبانى فـــى الفـــترة من ١٩٠٠ – ٢٠٠٠ سوف يتم رصد نقاط التشابه والاختلاف بين أعمـــال المصور الأسبانى والمصور المصرى، وأيضا رصد مدى تأثر المصور المصرى بمثيله الأسبانى فى تلك الفترة.



شكل (٢٤)

جرنيكا – بيكاسو ١٩٣٧– مدريد



شكل (٢٥)

الخريف يأكل نفسه ١٩٣٦ – دالى



شكل (٢٦)

طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم ١٩٣٧ – ميرو



شكل (٢٧)

أقنعة الريف – سولانا – ١٩٢٥



شكل (٢٨)

مرآة الموت – سولانا – ١٩٢٩



شكل (٢٩)

صورة أمي – فاسكويز دياز – ١٩٢٩



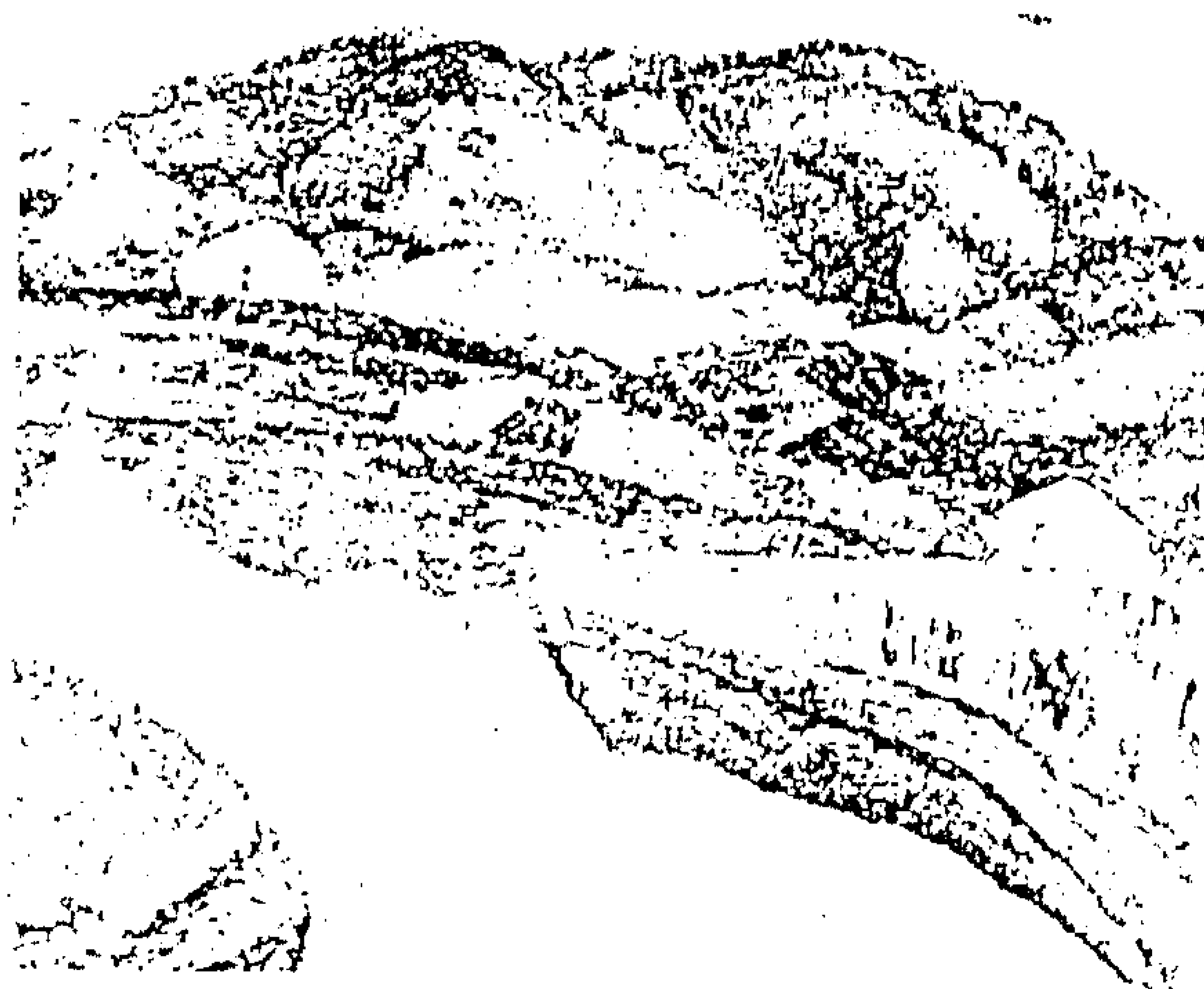
شكل (٣٠)

جدران بيضاء في يوم رمادي – فاسكويز دياز – ١٩٣٤



شكل (٣١)

منظر طبيعي للصخور – فاسكويز دياز – ١٩٤٧



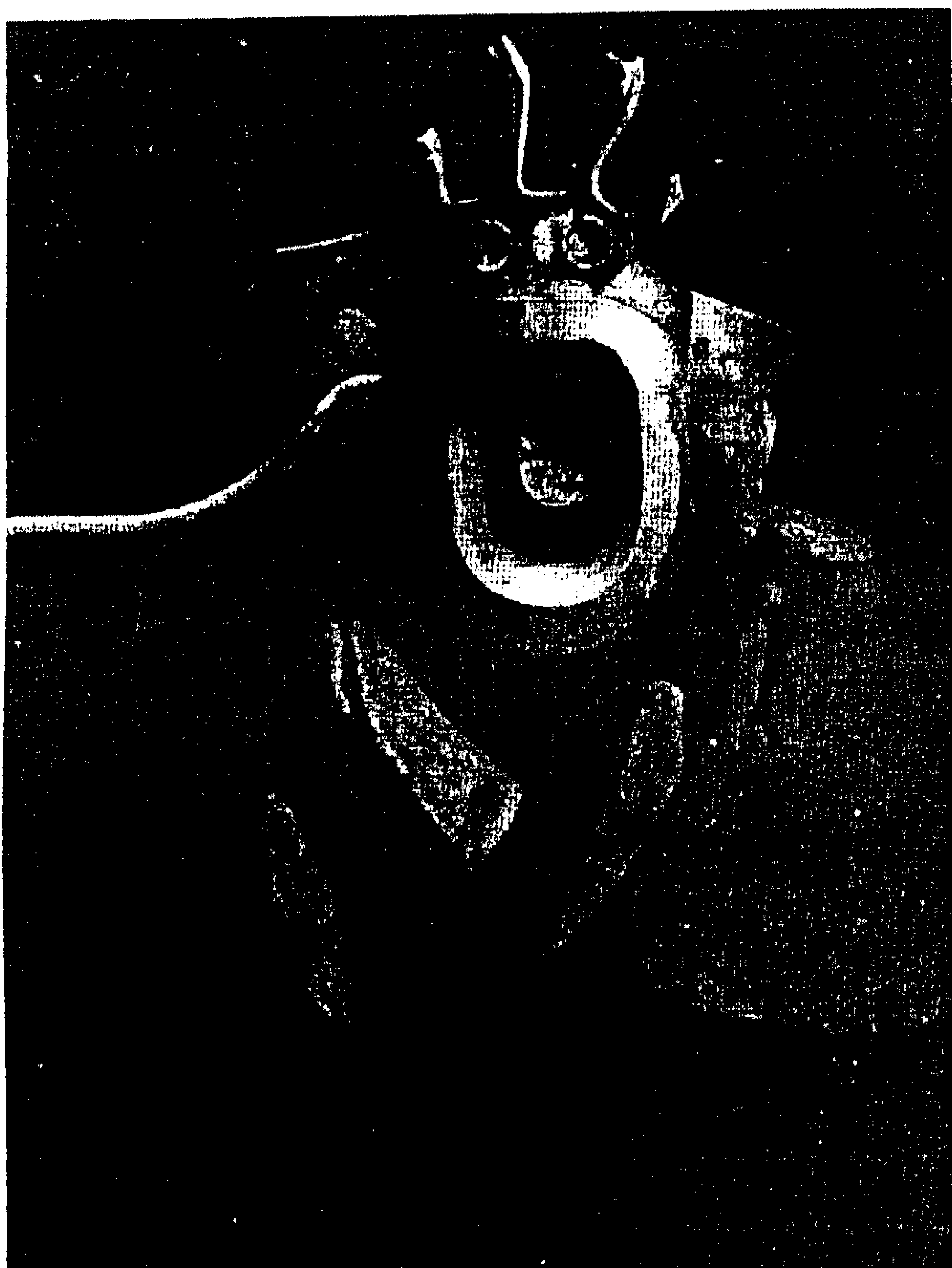
شكل (٣٢)

منظر طبيعي – فاسكويز دياز – ١٩٤٠



شكل (٣٣)

الراهب فرانثيشكو من فيكتوريا – فاسكويز دياز – ١٩٥٧



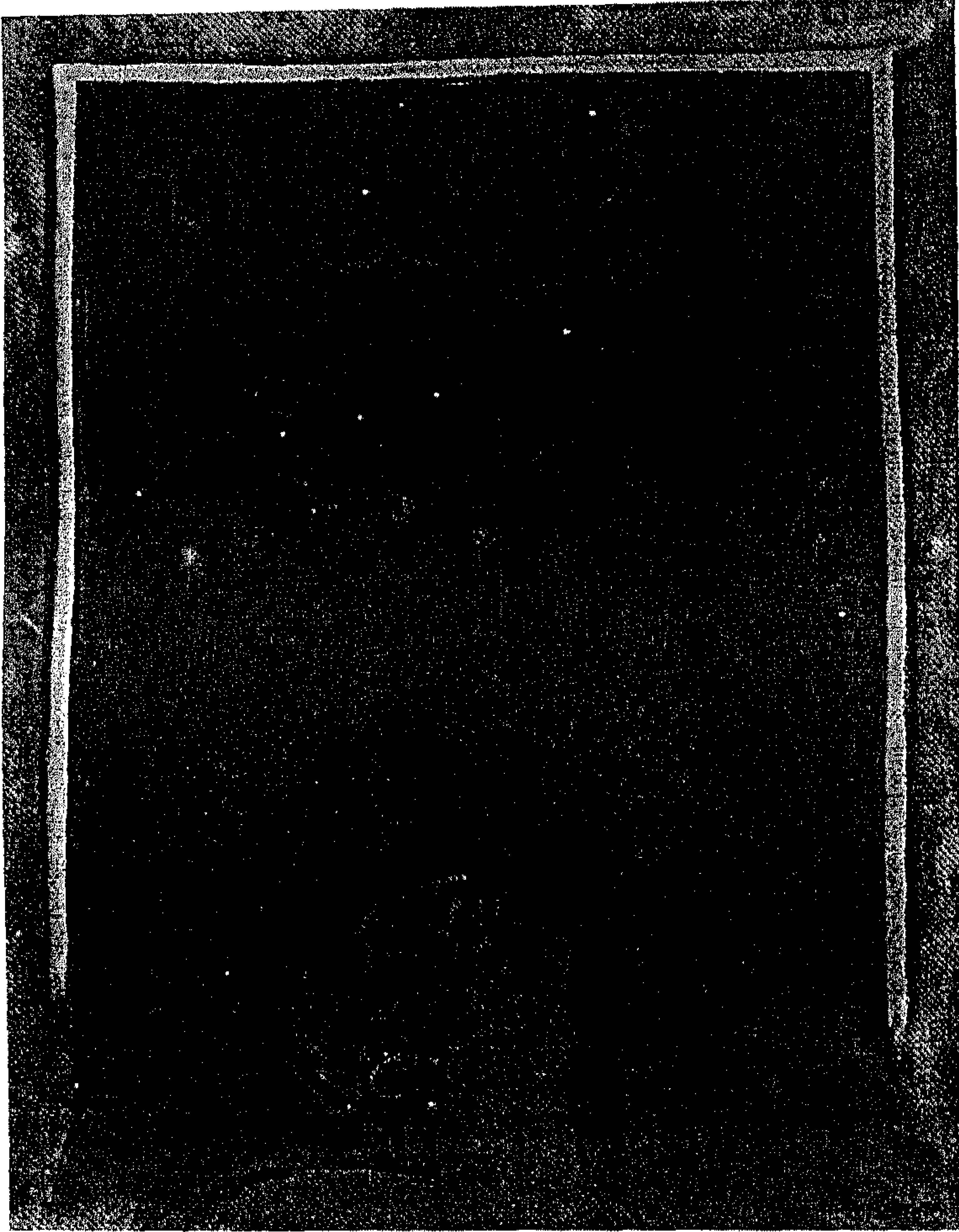
شكل (٣٤)

مخلوق خرافي – لورينزو تاردون – ١٩٧٦



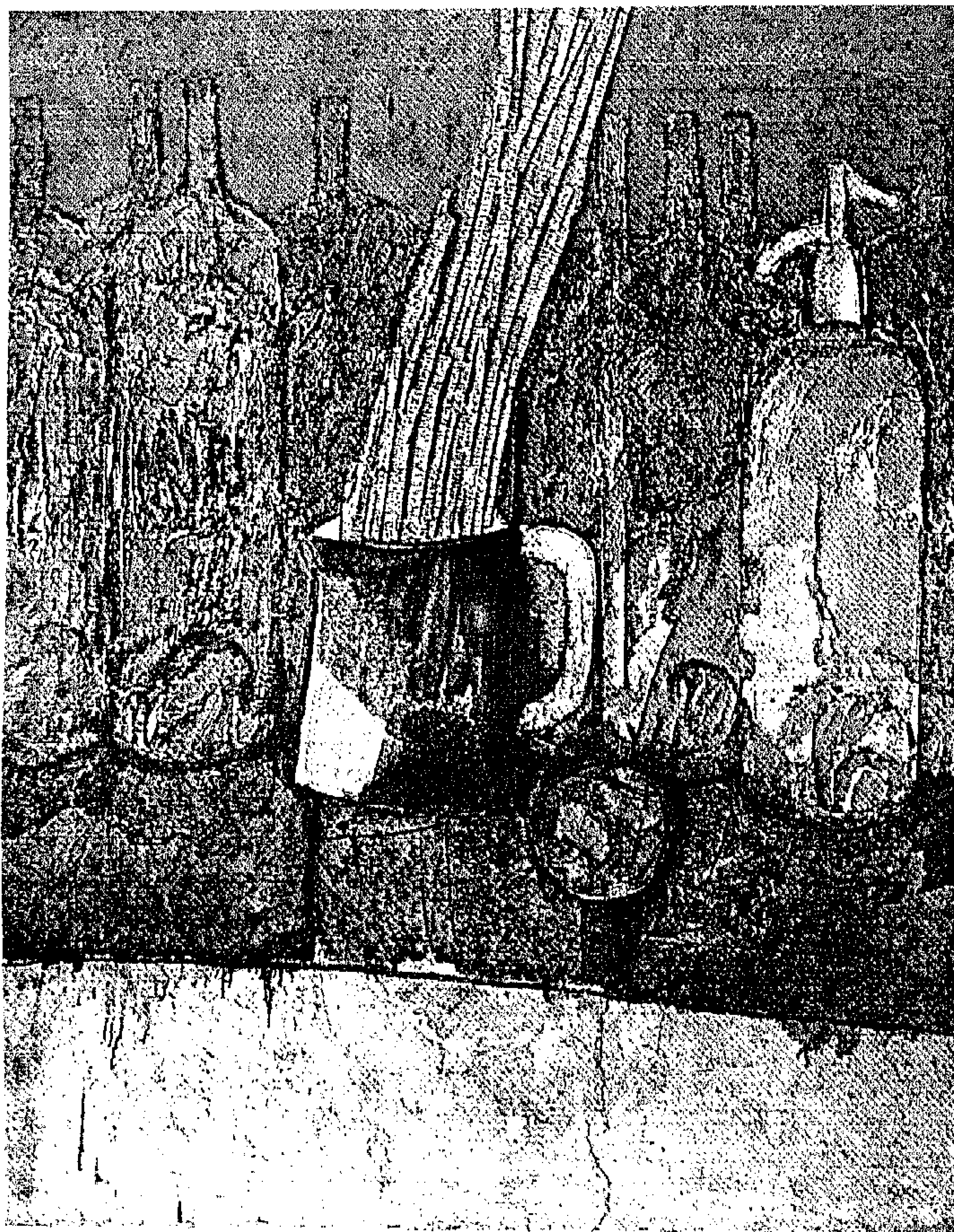
شكل (٣٥)

جسد ذو أعضاء ميكانيكية – لورينزو تاردون



شكل (٣٦)

الرجل والفضاء – خوسية مانويل – ١٩٨٨



شكل (٣٧)

زجاجات وفاكهة – مولينا سيجيه – ١٩٨٩



شكل (٣٨)

الحديقة – إينريك ألفونس – ١٩٩١



شكل (٣٩)

بعد ظهر الأحد – إينريك ألفونس – ١٩٩١

الباب الثاني

الفصل الثالث

العناصر الفنية كمثيرات جمالية معبرة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية في إسبانيا

في الفترة من (١٩٠٠ –٢٠٠٠)

(وأثرها على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا)

" المرحلة الأولى "

لقــد ظل العالم المحيط للمصور مثيرا جماليا فى ذاته باختلاف عناصره التى تحمل فى طياتها دلالات فنية جمة لم تفن أبدا ولم تدخل فى إطار من الملل بــتكرارها فى أعمال المصورين المختلفين فقد كانت مع كل مصور تحمل معان ودلالات تخــتلف باخــتلاف الفــنان، بل وبالأحرى تختلف من عمل لآخر عند مصور بعينه، لذلك ظلت جماليات العنصر الواحد متجددة ومتغيرة ومعبرة أيضا وموحــية بالموضوع الذى وظفها فيه الفنان.. ويعد من الأسباب الهامة فى ذلك هــو الجــو المحــيط بعنصر ما فى عمل فنى واحد فهو يزيد من ثرائه ويؤكد إيحاءاتــه ودلالاتــه المختلفة.. كل ذلك مصاغ صياغة فنية صنعها الفنان معبرا عمــا يجول بخاطره وعن إحساسه نحو كل مثير جمالى يقوم بتصويره، لذلك لم تكن العناصر الفنية المختلفة مملة بتكرار استخدامها وإنما عبرت بجميع أشكالها ومخــتلف حالاتهــا عــن الأفكار السائدة فى كل مجتمع منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

كمــا قامــت بتوجــيه الوجدان نحو دلالات عديدة تغيرت بتغير طبيعة المجــتمع.. فمع تطور العصور تطورت المنظومة الاجتماعية ومن ثم تطورت وتغيرت دلالات هذه العناصر باختلاف العصر وباختلاف الفنان أيضا.

ونظــرا للطبيعة الأسبانية الخاصة ذات الدماء الحارة ورقصة الفلامينكو ونظــرا للــتطورات المجتمعــية المــتلاحقة التى حظيت بها إسبانيا، وللحروب والأطماع المستمرة فى موقعها المتميز والساحر أيضا.

نظرا لكل ذلك ذخرت إسبانيا بتقلبات مجتمعية كبيرة ظهرت فى دلالات العناصــر الفنية وعبرت عن كل حقبة بأفكارها وطموحاتها وتساؤلاتها وتأملاتها فـــى أعمــال المصـــورين الأسبان، فظهر العنصر الآدمى على مر التاريخ فى الأعمــال التصــويرية باختلاف دلالاته فكان فى لوحات فنان الكهوف المحارب

والمقـــاتل أو القناص، أو المدافع، معبرا عن طبيعة الحياة الحجرية آنذاك القائمة على الصيد والقنص ومصارعة الوحوش التى يمكن أن تهدد الحياة.

تطور العنصر الآدمى فى أعمال المصورين الأسبان :

وتطـــور العنصر الآدمى بتطور المنظومة الاجتماعية معبرا عنها أيضا وقدمـــه المصـــور الأندلســـى فـــى شـــتى حالاته الحياتية من خلال أعمال الفن الإســـلامى.. وباختلاف العصور والأحداث اختلف تناول الفنان له كعنصر مثير ولا زال حتى الآن.

وتـــناولـــه فـــنانى العصر الحديث بصوره ودلالاته المختلفة ولقد آثرت الباحثة دراسة ذلك التطور من خلال أعمال ثلاثة مصورين هم الأشهر فى الفن الأسبانى بيكاسو ودالى وميرو وذلك منعا لتكرار الحديث عن أعمال المصورين الأسبانى السابق ذكرهم فى الفصل الثانى من هذا الباب. فقدمه بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) فى شكل المهرج وزوجته وطفلهما فى لوحة "**عائلة المهرج** " (١٩٠٥) شـــكل (٤٠) ، كما قدمه أيضا فى شكل العدو الغاشم المتحصن بالأسلحة والذى يهـــدد أمن كوريا المتمثلة فى نسائها وأطفالها العرايا فى لوحة " مجزرة كوريا " (١٩٥١) شكل رقم (٤١).

بيـــنما تناوله دالى فى أعماله بشكل سيريالى يجنح إلى الغموض متمثلا فى جسد حجرى يجلس على صفحة الماء وتنغمس أطرافه فيها فى لوحة " تحول نارســـيس " (١٩٣٦-١٩٣٧) شـــكل رقـــم (٤٢)، واخـــتلف تناول خوان ميرو للعنصـــر الآدمى فصور المرأة فى شكل وحش كاسر مرعب ذو أهداب وأسنان تشبه أسنان التمساح فى لوحة " وجه امرأة " (١٩٣٨) شكل رقم (٤٣).

أمـــا العنصـــر الحـــيوانى فظهر فى أعمال هؤلاء الفنانين الأسبان أيضا موظفـــا فاســـتغله بيكاســـو فى لوحته " طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغير " (١٩٤٢) شـــكل رقم (٤٤) معبرا عن فساد العالم وعن الدمار الذى أصاب بلدته

إثر الحرب واستغله دالى فى لوحة " تحول نارسيس " متمثلا فى الكلب المتحجر فـــى جانـــب اللوحة لخدمة الجو الأسطورى المسيطر عليها، واستغله ميرو فى لوحة "بستان الحمار" (١٩١٨) شكل رقم (٤٥) لإضفاء روحا تهكمية على الجو العـــام للعمل فكل ذلك البستان باتساع أفقه وجمال طبيعته لا يملكه إلا حيوان هو الحمار الذى لا يدرك قيمة هذا البستان الخلاب.

عنصر الطبيعة الصامتة فى أعمال المصور الأسبانى واختلاف دلالاته:

كمـــا اختلفـــت الـــرؤى أيضا عند استخدامهم عناصر الطبيعة الصامتة المخـــتلفة ســـواء كانـــت عناصر مكملة أو أنها هى العنصر الأساسى فى العمل فتـــناولـــه بيكاســـو فى لوحة " **طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغير** " كعناصر مكملـــة لإضفاء روح الخراب والدمار المخيمة على العمل استكمالا للحالة التى تضفيها أصلا جمجمة الثور.

كما استخدمها دالى أيضا كعنصر مكمل للحالة الانفعالية متمثلة فى لوحة " الشـــطرنج الكبـــيرة " فـــى خلفـــية لوحـــة " تحول نارسيس " استكمالا للجو الأسطورى المراد التعبير عنه، واختلف تناول ميرو للطبيعة الصامتة عن هاتين الحالتين.

ففـــى لوحـــته " **طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم** " (١٩٣٧) شكل رقم (٤٦) كانـــت الطبـــيعة الصـــامتة هى العنصر الرئيسى فى اللوحة التى تناولها بمجموعـــة لونـــية غريبة كانت تشبه بقع الدماء الملونة تعبيرا عن مرارته إزاء الحـــروب فـــى تلـــك الفترة.. كما صور قطعة الخبز بشكل يشبه الجمجمة وهى تعبـــيرا عـــن المـــوت والدمار، ووضع فردة حذاء الجندى الذى قتل فى الحرب الأهلـــية الأسبانية لإضفاء الحالة المأساوية على جو اللوحة فجاءت طبيعة ميرو الصامتة هنا غير مباشرة وإنما كانت تحمل رموزا ذات دلالات بعيدة.

توظيف المنظر الطبيعى فى أعمال بيكاسو – دالى – ميرو :

ولقد ظهر المنظر الطبيعى أيضا فى أعمال المصور الأسبانى الحديث ذو دلالات اختلفت وتنوعت فظهرت فى لوحة " المأساة " (١٩٠٣) لبيكاسو ، شكل رقم (٤٧) مكملة وموحية للحالة الانفصالية التى يعانى منها الزوجان فأضفى على البحر شكل البرودة التى تعانى منها الأسرة معنويا فقام شكل البحر بتجسيدها وتأكيدها مع لون السماء الضبابية ولون الرمال المعتمة.

أما فى لوحة " **تحول نارسيس** " لدالى فظهر المنظر مرعب ذو غموض قابض وظهرت السماء ملبدة بالغيوم والأشياء من حول الأمير نارسيس متحجرة والمياه تعكس حمرة مريبة فكان ذلك استكمالا للجو الأسطورى الذى نجح دالى فى التعبير عنه.

وقام ميرو باستغلال المنظر الطبيعى الخلاب محاولا المبالغة فى جماله واتساعه وصفاء سمائه وتنوع نباته لتأكيد المعنى التهكمى فى أن كل ذلك الجمال لا يملكه سوى الحمار مما ساعد على إثراء الفكرة فى لوحته "**بستان الحمار**".

ومن خلال العناصر والمفردات التشكيلية الأسبانية وتعبيراتها المختلفة يمكن الفصل فى المدى المتغير لتأثر المصور المصرى بها من خلال عدة أمثلة لمصورين مصريين بعثوا إلى أسبانيا وقدموا أعمالا تصويرية بعد فترة البعثة.

لذلك سوف يتم رصد التأثر من خلال مجموعة الأعمال قبل وبعد فترة البعثة، ولن يتم الرصد من خلال طرق وأساليب فن التصوير فحسب، وإنما ربما بروح الفن الأسبانى المتمثل فى اللوحات التصويرية وبعبق التاريخ الأسبانى المتمثل فى الأساتذة هناك والمجتمع والأماكن والهواء والأحداث.

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسبانى

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

" المرحلة الأولى "

فى الجزء الثانى من هذا الفصل وبعد المقدمة التى احتوت على العناصر الفنية المختلفة التى استخدمها المصور الأسبانى فى أعماله، سوف يرد الحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا تقريبًا فى النصف الأول من القرن (المرحلة الأولى) لرصد مدى تأثر أعمالهم بفن التصوير الأسبانى أثناء فترة الدراسة هناك، وأيضًا فى الفترة التالية لزمن البعثة، وهؤلاء المصورون هم:

- عباس شهدى (١٩١٨ –).
- عبد العزيز درويش (١٩١٩ – ١٩٨١).
- عز الدين حمودة (١٩١٩ – ١٩٩٠).
- رياض سعيد (١٩٣٧).

عباس شهدى :

ولـد فـى عام ١٩١٨ وحصل على دبلوم التصوير بمرتبة الشرف من مدرسـة الفـنون الجميلة العليا التى تتلمذ فيها على أيدى الأساتذة يوسف كامل وأحمـد صـبرى والفرنسى بيى مارتان، وشغل عدة مناصب أهمها عميدا لكلية الفـنون الجميلة بالقاهرة ونقيبا للفنانين التشكيليين عام ١٩٧٨، أقام عدة معارض خاصـة وشـارك فى مجموعة من المعارض الجماعية كان من أهمها معرض (إنقـاذ أبو سمبل) اليونسكو – القاهرة عام ١٩٦٣، كما شارك فى عدة معارض خارجـية أقيمـت فـى إيطاليا والعراق ونيجيريا والسودان ولبنان والمغرب فى الفترة من عام ١٩٨٣ وحتى عام ١٩٩٥.

وقـال عـنه الـناقد الفنى كمال الجويلى: " اتسمت أعمال الفنان الراحل عـباس شهدى بالواقعية الأكاديمية والمقدرة العالية فى التقنية بكل جوانبها سواء فـى التكويـن أو فى هارمونية العلاقات اللونية وكذلك جزالة اللمسات وتشبعها بالملمس الرصين "(١).

وعلـى مـا يبدو أن الناقد كان يصف المرحلة الأخيرة فى أعمال الفنان التى اتسمت بالدراسة الواقعية وقوة الأداء اللونى كما فى اللوحة التى صور فيها الفـنان صـورته الذاتية بعنوان " صورة فى المرآة " شكل رقم (٤٨) لأن ذلك اختلف كلية عن أعماله فى الفترة السابقة لفترة بعثته إلى أسبانيا عام ١٩٦٦ .

ففى لوحته " العائلة " عام ١٩٦٠ شكل رقم (٤٩) لم يكن يتناول أعماله بالإغـراق فى الواقعية وإنما يغلب عليها طابعا رمزيا يميل إلى التبسيط وبالرغم مـن أن الدراسة الميدانية أكدت على سفر عباس شهدى إلى بعثة بأسبانيا إلا أن المـرجع الوحـيد الذى حصلت الباحثة منه على المادة العلمية بسبب تعثر طرق

---

(١) www.fineart.gov.eg.

الوصـــول إلى ورثة الفنان لم يثبت فيه ذلك ولكن على الأرجح وفى كل الحالات أنه سافر إلى أسبانيا ومكث فترة طويلة أكثر من مرة وأقام ثلاث معارض هناك عام ١٩٥٢ وعام ١٩٦٦.

ومن الملاحظ أن الشخصية الرمزية الزخرفية والتبسيط اللونى فى أعمال عباس شـــهدى قـــبل ســـفره إلى أسبانيا قد اختفت بعد عودته وانخرط فى واقعية لونية ولمسات أكاديمية غيرت من سمات شخصيته التصويرية الأولى واكتفى بإحداث بعض الزخارف الأندلسية والشخوص الأسبانية فى خلفيات أعماله التى صورها فى المرحلة الأخيرة بعد عودته من البعثة كما يتضح فى صورته الذاتية.

وللتأكـــيد على ذلك أيضا ملاحظة أسلوبه التقنى الذى يختلف عن أسلوبه فـــى صـــورته الذاتية والذى يظهر فى لوحة رسمها قبل ذهابه إلى البعثة والتى بعـــنوان " **فـــتاة التفاحة** " بالألوان الزيتية مقاس ٧٢,٥ × ٥٤ سم، والتى تظهر فـــيها نفس المعالجات التى ظهرت فى لوحة العائلة، ففيها تظهر فتاة جالسة على كرســـى برداء أبيض وممسكة تفاحة فى يدها، وقد تناول جسد الفتاة بشكل بنائى يعـــتمد علـــى التضاد اللونى المتحقق فى الأخضر والبنى واللذان بعدا تمامًا عن الألـــوان الواقعية للبشرة إلا أنهما عبرا عن ذلك الجمود والحزن الذى تشعر به الفتاة فى حالتها المنعزلة، شكل رقم (٥٠).

ويخـــتلف هذا الحل التقنى عما فى لوحته الذاتية التى اهتم فيها بالتجسيد الواقعـــى الـــذى يرجع إلى الدراسة الأكاديمية التى تلقاها فى أسبانيا والتى كانت تهتم بالدراسات الأكاديمية الأقرب إلى الواقعية فى تلك الفترة.

عبد العزيز درويش (١٩١٩ – ١٩٨١):

يعتـبر من أبرز من قام بتصوير الوجوه في مصر فكان يستخدم ألوانه بجرأة وحرفية فنية تنبىء بخبرة توحدية مع الخامات التى كان يصور بها، وكان يـبرع في إضفاء الحيوية فى لمساته حينما كان يصور شخوصه التى وضع فيها صـفاتها وأحاسيسـها الـتى تنطـبع من تعبيراتها التلقائية مستخدمًا الألوان فى تجسـيمها بـدلاً مـن الظل والضوء بواسطة خامات مختلفة كالباستيل والألوان الزيتية وألوان الجواش.

ومن أعماله لوحة " الفلاح " شكل رقم (٥١) الذي أظهره راسخًا مستقرًا شامخًا حتى فى لحظات الراحة، تغلب على وجهه ملامح الإصرار والصبر على المعاناة، والقوة حتى فى لحظات الحزن من خلال نظرة عينه المتأملة فى الفراغ والثاقـبة أيضـًـا، معبرًا عن صلابة شخصية الفلاح التى لم تخل أبدًا من الأبعاد الإنسانية.

وحيـنما رسـم المهـرج لم تخل تلك اللوحة أيضا من الأبعاد الإنسانية فأطلق على تلك اللوحة اسم " المهرج الحزين " شكل رقم (٥٢) الذى رسمه فى لوحـة طولية واقفًا يستند بيده اليسرى على كرسى خشبى واليمنى يضعها على خصره متأملا حزينًا بالرغم من الألوان المتناغمة فى ملابسه اللامعة الكرنفالية.

أما أعماله أثناء بعثته بأسبانيا فلم تتأثر كثيرًا بفن التصوير الأسبانى ولم تظهـر فيها تغييرات كبيرة سوى أنه تخلص من تلك الألوان الكرنفالية التى كان يصوغها حتى فى أعماله المفعمة بالحزن.. وأيضًا ظهر اهتمامه بالضوء والظل اللـذان حلا محل احتفالية الألوان وظهرت لمسات فرشاته قوية عنيفة تحمل فيما بيـنها ديناميكية تلحظها العين وثورة داخلية يلمحها الوجدان .. وذلك في لوحته الزيتية التى صور فيها نفسه مرتديًا قبعة، شكل رقم (٥٣) والتى تظهر فيها حالة بنائـية صـنعها بفرشـاته العريضـة متأثرا فيها بتقنيات فن التصوير الأسبانى

المعاصر له فى فترة بعثته هناك، والتى اعتمد فى بنائها على التضاد بين الضوء والظـل لـتؤكد بعضـها بعضًا، وقد اعتمد فى تلك اللوحة على الخطوط القوية الواضـحة بعـيدًا عن الاحتفالية اللونية التى كانت تميز أعماله، ونجح فى هذه اللوحـة فى توجيه نظر المشاهد إلى الوجه (مركز اللوحة) فقام بتشبيعه باللون الأصفر البرتقالى والذى قام بترديده فى قمة القبعة التى يرتديها.

كما قام درويش وببراعة متميزة بتصوير لوحة لسيدة بالألوان الباستيلية وبـنفس التقنـية التصـويرية بالألوان الزيتية عالج خامة الباستيل فظهرت قوية كـالألوان الزيتـية تجعل العين تخطىء فى التفرقة بينها وبين اللمسات الزيتية، وقام بزخرفة الملابس بألوان متألقة ولمسات تنم عن خبرة تصويرية كبيرة، ولم تشغله تلك الزخارف عن إظهار عنصر التجسيد بكفاءة فى الوجه واليد الممسكة بالسـيجارة وفـى ذات الوقت أضفى لمحة تعبيرية على وجه السيدة التى تنتمى للبيـئة الشعبية تشير إلى اللامبالاة وفى نفس الوقت الحيوية والإحساس بالحرية فى الحياة، ولقد بنى درويش هذا العمل على أساس تصميمى متوازن تحققت فيه الديناميكـية مـن خلال لمساته التأثيرية الصاخبة فى الملابس والتى تفاعلت مع العناصر الخطية فى العمل ككل – لوحة " **سيدة** " شكل رقم (٥٤) .

ومـن الواضـح فى أعمال درويش أثناء وبعد فترة البعثة أنه قد خضع لدراسة أكاديمية بأسبانيا جعلته ينحى أسلوبه القديم جانبًا ليبدأ من جديد ولكنه فى ذلك الأسلوب الأكاديمى المشبع بالتأثيرية والتعبيرية معًا قد أنجز أعمالاً ساحرة.

عز الدين حمودة (١٩١٩ – ١٩٩٠):

ذلــك المصور المنمق فى أعماله والمهتم بتفاصيل أزياء شخصياته التى يرســمها والمهــتم أيضًا بخلفيات لوحاته وكأنها عملاً فنيًا تصويريًا قائمًا بذاته.. هدفــه الأوحــد هو الأناقة والتجويد فى شتى أنحاء لوحاته عاكسًا من خلال ذلك فلســفة خاصة جدًا نحو شخوصه التى يرسمها ويحرص على تقديمها فى أحسن أوضـــاعها بأرقى ملابسها وحليها ومجوهراتها مهتمًا أيضًا بالسياق العام للوحة ككــل مبــتدعًا تجانسًا لونيًا غير معهود ومحدثًا ديناميكية لونية بتباين المساحات الكبيرة والصغيرة معًا.

ولــد عــز الدين حمودة فى ٢٣ نوفمبر ١٩١٩ وتخرج من كلية الفنون الجمــيلة بالقاهــرة عام ١٩٤٥ وعين معيدًا بها ثم سافر إلى أسبانيا عام ١٩٤٩ لاســتكمال دراســاته العلــيا فتأثر هناك بالحضارة الأندلسية واهتم أثناء البعثة بتصــوير المــناظر الطبيعــية الــتى حملت التعبيرية الواقعية المنظومة فى جو رومانســى رقيق منمق مهتمًا فيها بالخطوط السوداء المحدثة تكوينات متجانسة تعطــى تأثــير الــزجاج المعشق ذو الدرجات اللونية المنسجمة التى استخدمها كخلفيات لشخوصه، ويتضح ذلك في لوحته التى صور فيها وجه جمال السجينى بــالألوان الزيتــية عــام ١٩٥٣ شكل رقم (٥٤) والتى ظهرت بها نزعة شعبية أحاطــت بالســجينى وغلفــت بالأسلوب الأندلسى، كما قام بتصوير عدة لوحات لزوجــته وابنــته وأخريات فى تلك الفترة بارعًا فى كل مرة فى إضفاء شخصية الوجــه بتعبــيراته الــتى غالبًا ما تؤكدها أيضا حركات الأيدى التى كان يضفى علــيها اســتطالة تحقيقًا للرقة والعذوبة الأنثوية، ويتضح ذلك فى لوحته (زينب عــبده) شــكل رقــم (٥٦) والــتى اهتم فيها بتفاصيل دقيقة فى ملابس الفنانة وحرص على تنوع الملامس فى تلك اللوحة مراعيات الحسابات الدقيقة للعلاقات

الفنية بين جميع أجزائها محققا من خلال ذلك رسوخًا واضحًا فى أعماله فى إطار تفهمه لأعماق الشخصية التى يقوم بتصويرها.

وبسبب الفترة التى قضاها الفنان فى المكسيك كمستشارا ثقافيا فى السفارة المصرية هناك قال عنه بعض النقاد المصريون أنه متأثر بفن التصوير المكسيكى، إلا أن الباحثة ترى أن التأثر الأكبر فى أعماله يرجع إلى الاهتمام بروح الفن الأسبانى بأبعاده المختلفة على مر التاريخ، إلا أن ذكاء حمودة الفنى وعمق فكره بالإضافة إلى خبرته الحسية المرهفة، كل ذلك جعله ينجح فى صياغة هذا التأثر بأسلوبه الخاص غير المقلد عن غير فهم، وقام بصناعة أسلوبه ذو التقنية الجديدة مستخدما فيه عبق الزخارف الأندلسية وروح التصوير العصرى وحساسية الأداء المنمق والمتألق، ويظهر ذلك أيضا فى لوحته التى رسم فيها وجه زوجته الحالم ذو الخطوط المبسطة التى ينبعث منها إحساس الرقة والعذوبة فى لوحته " **زوجة الفنان** " شكل رقم (٥٧)، كما قام بتصوير لوحة أخرى لزوجته أيضا ومن خلفها منظرا طبيعيا بدرجات لونية داكنة أحدثت تضادا مع لون البشرة فى الوجه واليدين مكملا الإحساس بالرقة والعذوبة ويظهر ذلك فى لوحته شكل رقم (٥٨) التى أحدث فيها استطالة للجسد واليدين مهتمًا ومؤكدًا على الخط الخارجى للشكل باللون الأسود فظهرت زوجته مفعمة بالأنوثة والرشاقة.

إن أعمال عز الدين حمودة التصويرية تحمل فى أنحائها رسوخًا معماريًا نابعًا من دراسته للعمارة قبل التصوير ، كما تحمل كتلاً نحتية متوازنة تؤكدها الإضاءات القوية التى منحت أعماله سمة الشرقية فى الوقت ذاته الذى لا يغفل فيه أهمية الخلفية المكملة للحالة التعبيرية التى تظهر على وجوه شخوصه، وفى لوحة رسمها لسيدة بعنوان " **سيدة أمريكية** " والتى صورها عام ١٩٦٣ بخامة الزيت على التوال، شكل رقم (٥٩) أظهر شخصيته الفنية الفريدة فى التنميق والاهتمام بالتفاصيل مستهدفًا جمالاً خفيًا يحمل عنوانا للأنوثة المنبعثة

مــن تعبــير وجه تلك السيدة ورسوخها وثقتها التى تؤكدها حركة يديها، وساعد علــى ذلك أيضا المهارة التقنية العالية والأداء الذى يحتاج إلى صبر وجهد كبير طوعــه حمــودة للوصــول إلــى تلك النتيجة التى أرادها والتى تميز بها، ولقد اســتطاع أن يؤلف خليطًا من فن عصر النهضة المبكر مع عناصر مختلفة من الفــن المصــرى وبعض الزخارف الإسلامية والشعبية التى صاغها جميعًا فى صياغة لونية مبتكرة أضاف إليها بعض التراكيب اللونية الخاصة به.

وقــال عنه الفنان صبرى منصور: " تتميز أعمال عز الدين حمودة بعدم إمكانــية حذف اسمه من أى من لوحاته ووضع اسم آخر لأى فنان غربى وذلك لأن أعمالــه تتســم بالشــرقية وتزخر بها الهوية المصرية التصويرية، كما أن المتتــبع لأعماله بكل مراحلها يكتشف فيما بينها تطورًا منطقيًا لأسلوبه الفنى لا يحمــل أى غرابة منذ بداياته وحتى المرحلة الأخيرة فى أعماله حينما اتجه إلى التجريد فكان تجريدًا واعيًا ينبع من رؤيا تشكيلية واضحة "[١].

لقد كان عز الدين حمودة قادرًا على إذابة الثقافات المختلفة التى اضطلع عليها بما فيها الثقافة الأسبانية ولم يسمح للتأثرات الدخيلة أن تطرأ تغييرات غير منطقــية على أعماله التصويرية وظل محتفظا بشخصيته وهويته مستفيدًا من كل ما يقع عليه بصره استفادة واعية.

---

(١) فى القاء شخصى تم بين الباحثة وبين د. صبرى منصور ، ٢٠٠٦.

محمد حامد عويس :

ولـــد فـــى كفر منصور ببنى سويف عام ١٩١٩ والتحق بمدرسة الفنون الجمـــيلة بالقاهرة عام ١٩٣٩ مجتازا اختبارات القبول بنجاح وتفوق، اختار قسم التصـــوير بالمدرســـة لتبدأ دراسته الفنية فى ثقل موهبته متخذا من أفراد عائلته ومن أبناء قريته نماذج لرسومه التى كشفت عن ذلك الحنين الداخلى نحو مناظر الحقـــول والريف والحدائق والنيل، وقدم كل ذلك فى إطار كان يصبو إليه ونجح فـــى تحقـــيقه مـــن حيـــث الإجادة والصنعة والحرفية التى أراد ثقلها بالاحتكاك بالمثقفين محاولا تنمية فكره الذى أدرك جيدا أنه سر نجاح المصور المتمكن من أدواتـــه، وقـــام يصور أعمالا كثيرة معبرا فيها عنْ الأرض والشرائح المجتمعية المخـــتلفة والمـــنظومة الاجتماعية بأحداثها مهتما فيها بالحياة الشعبية على وجه الخصوص.

تخرج الفنان فى المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٤٤ وكان قد تتلمذ فيها على أيدى أحمد صبرى ويوسف كامل متشربا قواعد وأصول التشكيل الفنى القـــوى ودقـــة التشريح والمعالجات الفنية الجمالية وكلاسيكية تكوين العمل الفنى الـــتى أضـــاف إلـــيها هو نفسه بلاغته التعبيرية الخاصة ورؤيته الفلسفية وفكره الخيالى المتقد وأخذ يطور طريقة تناوله للأشكال التى اتخذت طابعا صرحيا.

ســـافر حامد عويس إلى عدة أماكن منها إنجلترا وفرنسا وألمانيا والنمسا للـــتعرف على الحركة الفنية الأوربية المعاصرة، كما حصل على منحة دراسية إلـــى أســـبانيا ومكـــث فـــيها ثمانية عشر شهرا أقام خلالها معرضين فى مدريد وبرشلونة عام ١٩٦٧.

وقـــال عـــنه النحات الألمانى " فريتس كريمر " فى مقدمة كتابه عن فن عويـــس عـــام ١٩٦١ " إن فن محمد عويس بجانب ما يحمل من صفات إنسانية

عالمـــية، إلا أنك حين ترى لوحته، تؤمن أن صانعها لابد وأن يكون من مصر، وذلك لما تزخر به هذه الأعمال من سمات شعب مصر وأمانيه "(١).

ولقـــد مرت أعمال الفنان بمرحلتين قبل فترة البعثة حيث انتقل خلالهما مـــن التصوير بمجموعة محددة من الألوان (البني والأسود) إلى التعبير اللونى محدثـــا توازنـــا حرفيا بين فنتازيا اللون ودراما اللوحة التى تعتمد على صرحية الأشكال السابحة فى جو تعبيرى حالم.

أمـــا عن التغيرات التى حدثت فى أعمال الفنان حامد عويس بعد عودته مـــن البعثة فلم تكن كبيرة فلقد ظل محتفظا بروحه التصويرية ولمساته التعبيرية الزخرفية إلا أنه اهتم بالمعالجات الواقعية فى الصور الشخصية، كما قام بتبسيط الخلفـــيات والاكـــتفاء بالمعالجـــات الزخرفية فى الملابس فقط، واختفى التضاد اللزنى فى وجوه شخوصه وأخذ يعطى الوجوه حقها فى الناحية البنائية.

ويتضـــح ذلـــك مـــن خـــلال مجموعة من أعمال الفنان قبل فترة البعثة وبعدها، ففى لوحته التى رسمها بعنوان " وجه" عام ١٩٤٩ شكل رقم (٦٠) اهتم بالزخرفـــية فـــى الخلفية وقام بتبسيط المعالجة فى الوجه والشعر والملابس، كما يتضـــح ذلك أيضًا فى لوحته التى رسمها لفتاة تغزل أنجزها فى نفس العام، شكل رقـــم (٦١) والتى فيها تظهر الخلفية موضوعًا قائمًا بذاته يتكامل فى أجزائه مع الجـــو العـــام لفتاة الغزل، كما تظهر تلك التجريدات الزخرفية والنظرة الرمزية المعـــبرة فى لوحة رسمها لزوجته عام ١٩٥١ شكل رقم (٦٢)، كما يظهر ذلك الـــتجريد أيضًا فى لوحة رسمها للدكتور مصطفى سويف عام ١٩٦١ شكل رقم (٦٣) ولكـــن مضـــافًا إليه شكل الكرسى الذى يجلس عليه ومجموعة الكتب فى خلفية اللوحة متكاملة مع الزخارف فى الأرضية، ثم أصبح متجها فى أعماله إلى الـــتدريجات اللونـــية الأقرب إلى الواقعية والتى تتميز بالقوة مبسطًا فى خلفيات

---

(١) تحقيق صحفى بمجلة نصف الدنيا أجراه د. محمد الناصر مع الفنان حامد عويس.

الصـــور الشخصـــية ويتضح ذلك فى بعض أعمال أنجزها بعد فترة البعثة مثل لوحـــته التى صورها عام ١٩٧٣ بعنوان " **سلوى ابنة الفنان**" شكل رقم (٦٤)، والـــتى اكتفى فيها بزخارف مبسطة جدًا فى ملابس الفتاة مراعيا الدقة فى رسم الملامـــح وإعطـــاء المشاهد انطباع الفتاة المشوب بالحزن والتأمل، وعن لوحته "**الفـــتاة والبيانو**" والتى صور فيها ابنته أيضا عام ١٩٧٤ شكل رقم (٦٥)، فلقد أظهـــر فـــيها عويـــس براعته وجزالة خبرته التصويرية فحقق عنصر الإبهار الخطـــى واللونـــى والتعبيرى ولم يستغن أبدًا عن الناحية الزخرفية التى عهدها المشاهد فى أعماله.

وبعد عام العبور والانتصار أنجز لوحة " **العبور** " عام ١٩٧٤ شكل رقم (٦٦) وعـــبر فـــيها بكـــل جسارة عن فرحته بالنصر وفخره بالجندى المصرى والـــذى عـــبر بالمـــنجل والشـــوكة والمصانع والتطور التكنولوجى وليس فقط بالأسلحة والآلات الحربية.. واستطاع أن يصور الجندى المصرى ضخمًا شامخًا مسيطرًا على سماء وأرض بلاده ومحققًا لها المستحيل فى تحدٍ وصبر.

لقـــد أظهر عويس فى أعماله فى تلك الفترة اعتزازه بمصريته واهتمامه بالحفاظ على هويته بالرغم مما تلقاه فى سنوات الدراسة فى أسبانيا وبالرغم من اضطلاعه المستمر واتساع آفاقه الثقافية وانفتاحه على العالم.

ولقد قال عنه الناقد الأسبانى كارلوس أريان : " إن أعمال عويس بسيطة ومترابطة ومتوازنة دون مبالغات، ولمسات فرشاته صريحة وفيها تماسك، ولقد أســـعدنا أن نـــتذوق بصـــورة مباشرة لوحات هذا الفنان الذى يعبر بصدق عن بلده"[1].

---

(1) مرجع سابق.

محمد رياض سعيد :

مواليد القاهرة عام ١٩٣٧ تخرج من الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٤ ثـم حصل على شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية سان فرناندو بأسبانيا عام ١٩٧٦ كما حصل من هناك أيضا على عدة دبلومات تخصصية فى مجال التصوير الحائطى والترميم والجرافيك، وشغل عدة مناصب فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وأقام عدة معارض خاصة بأسبانيا فى الفترة من ١٩٧٣ وحتى ١٩٨٦، كما شارك فى عدة معارض محلية فى الفترة من ١٩٦٤ وحتى ١٩٩٥ بالقاهرة والإسكندرية وعدة معارض دولية بأسبانيا وفرنسا والإسكندرية وألمانيا ويوغسلافيا والبرازيل فى الفترة من عام ١٩٧١ وحتى ١٩٨٥.

أما عن أعماله فشأنها شأن أعمال عباس شهدى من حيث الاختلاف الكبير بين مرحلتين كانت الأخيرة هى الإغراق في الواقعية والتأثر بالتناول الأكاديمى للعمل بالرغم من أن المرحلة الأخرى تصنف تصنيفا سيرياليا لا يمت إلى الواقعية بأى صلة، ونظرا لتعثر اللقاء مع الفنان فتلك المرحلة السيريالية لم تصل الباحثة إلى معلومات قاطعة عنها بشأن فترة إنجازها أقبل البعثة إلى أسبانيا كانت أم بعدها ولكن المتأكد منه أن اللوحتان الواقعيتان شكل رقم (٦٧، ٦٨) كانتا أثناء فترة البعثة لأنهما لسيدتان أسبانيتان، أما عن الفترة السيريالية فتظهر فى لوحتان أخريان شكل (٦٩، ٧٠) لم تجد الباحثة لهما عنوان على شبكة الإنترنت، ولكن استنتجت الباحثة فترة إنجازهما من خلال المادة العملية المدرجة عن الفنان والتى تقول بأن سمات أعماله فى البدايات كانت سيريالية الفكر والتقنية[1].

---

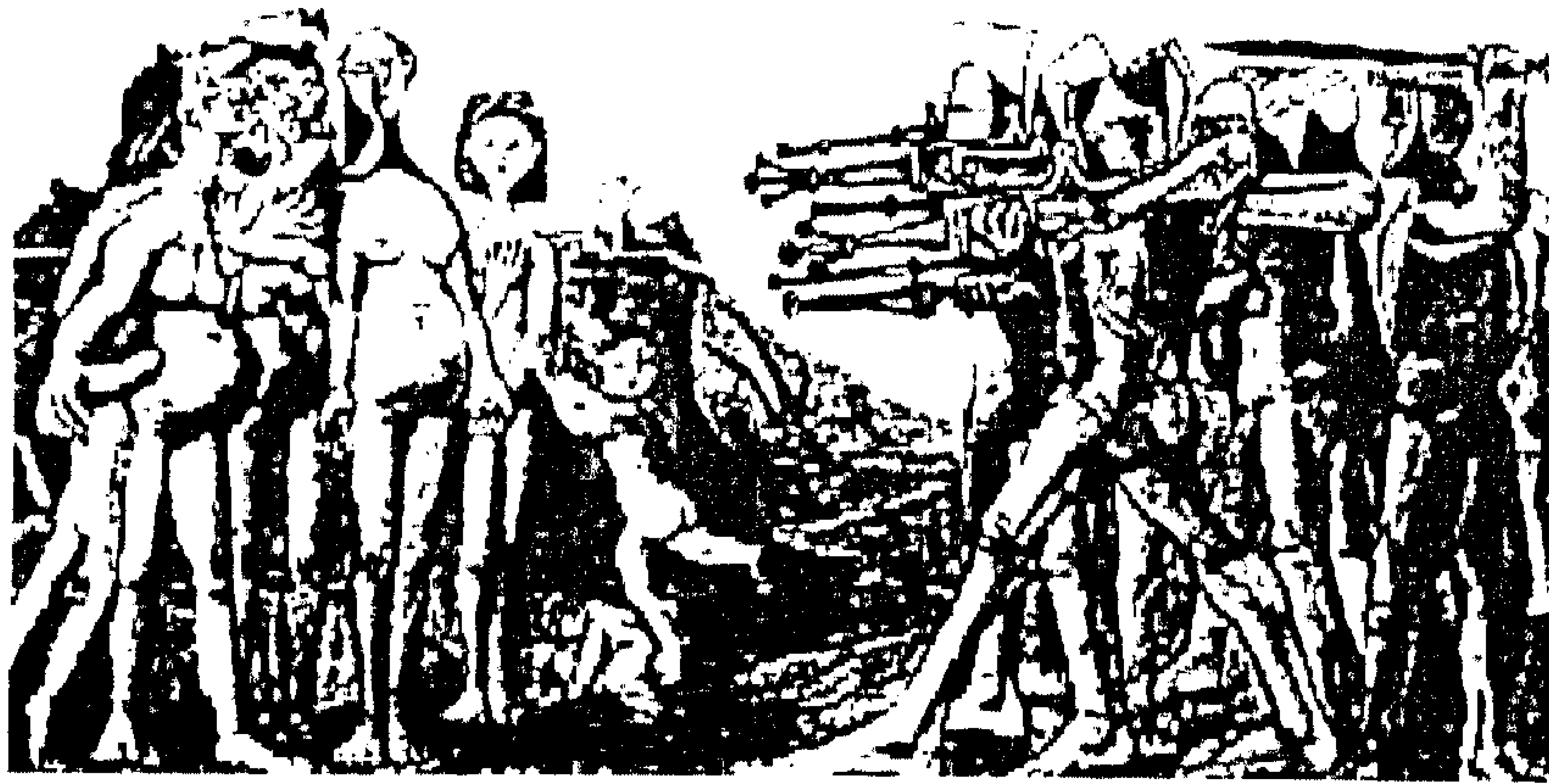
(1) www.fineart.gov.eg.

ويـــبدو أن دراســـة الفـــن فى أسبانيا فى تلك الفترة اتسمت بالعودة إلى الأكاديمـــية ممـــا اضطر الفنان رياض إلى تصوير تلك الأعمال الواقعية والتى اهـــتم فـــيها بالتفاصيل الدقيقة للملابس والوجوه والشعر إلا أن ذلك كان قد أفقده عناصر شخصيته المصرية التى لم تظهر فى عناصر تلك الأعمال.



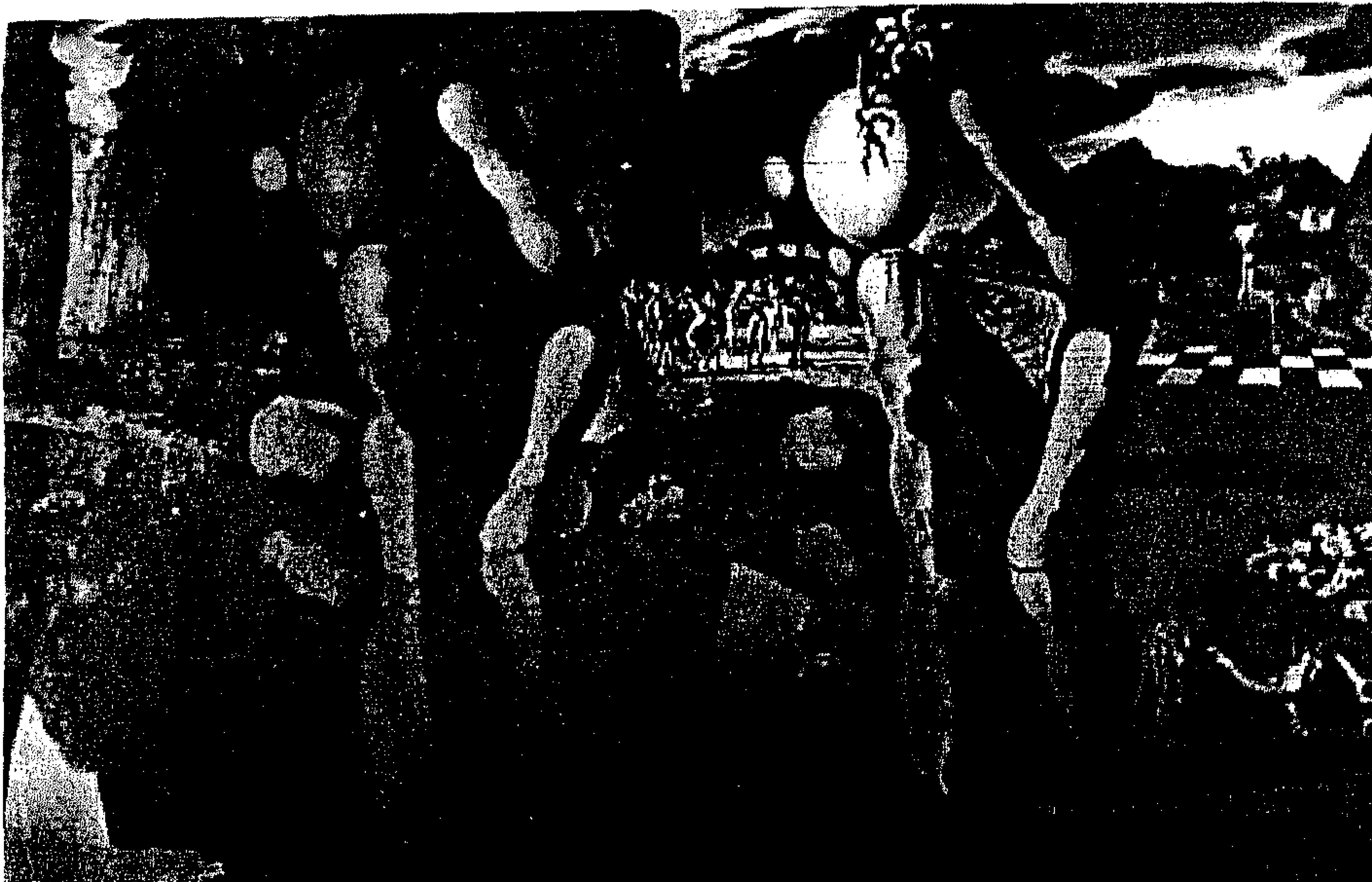
شكل رقم (٤٠)

عائلة المهرج – بيكاسو ،١٩٠٥



شكل رقم (٤١)

مجزرة كوريا – بيكاسو ،١٩٥١



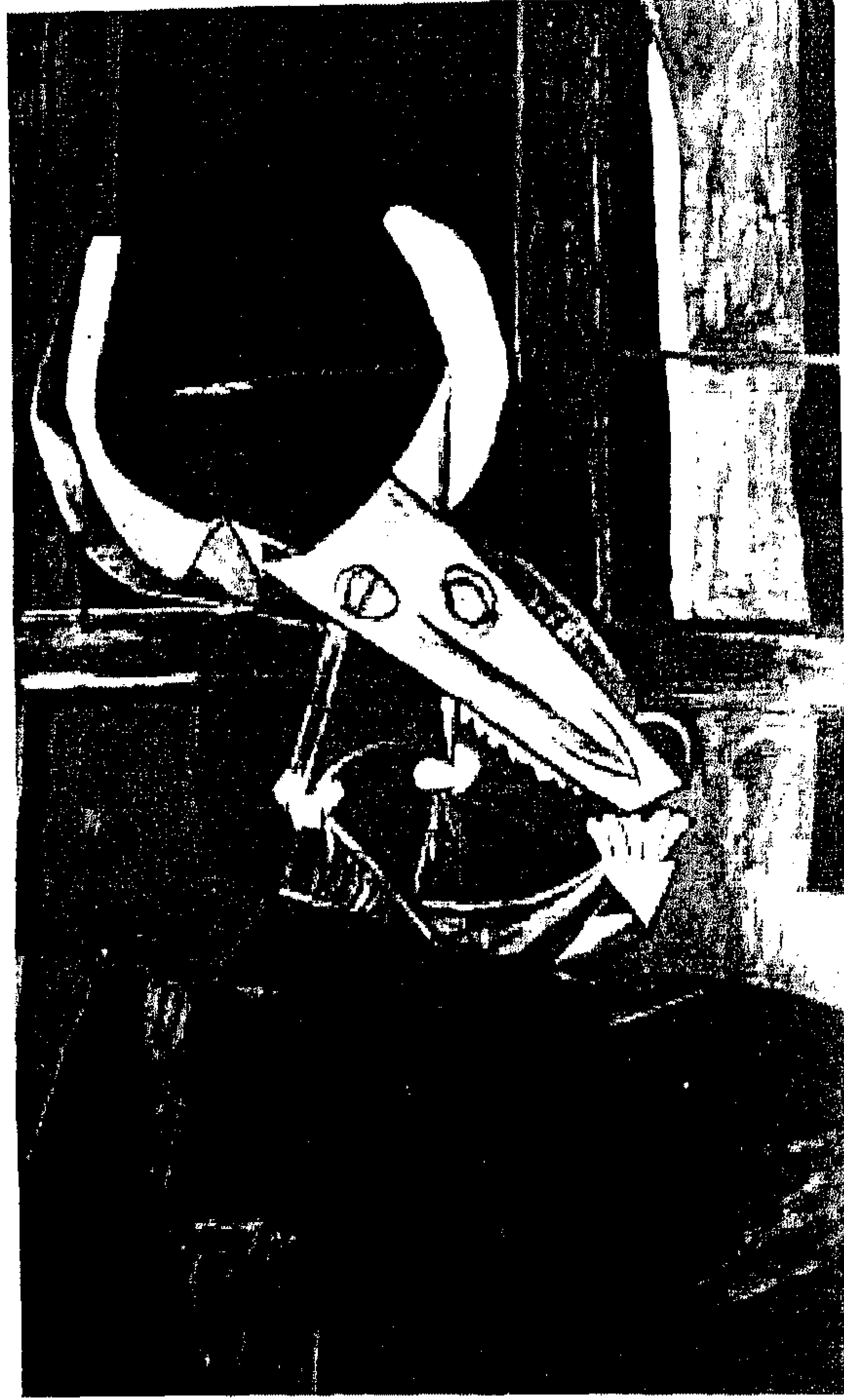
شكل رقم (٤٢)

تحول نارسيس – دالي ،١٩٣٦-١٩٣٧



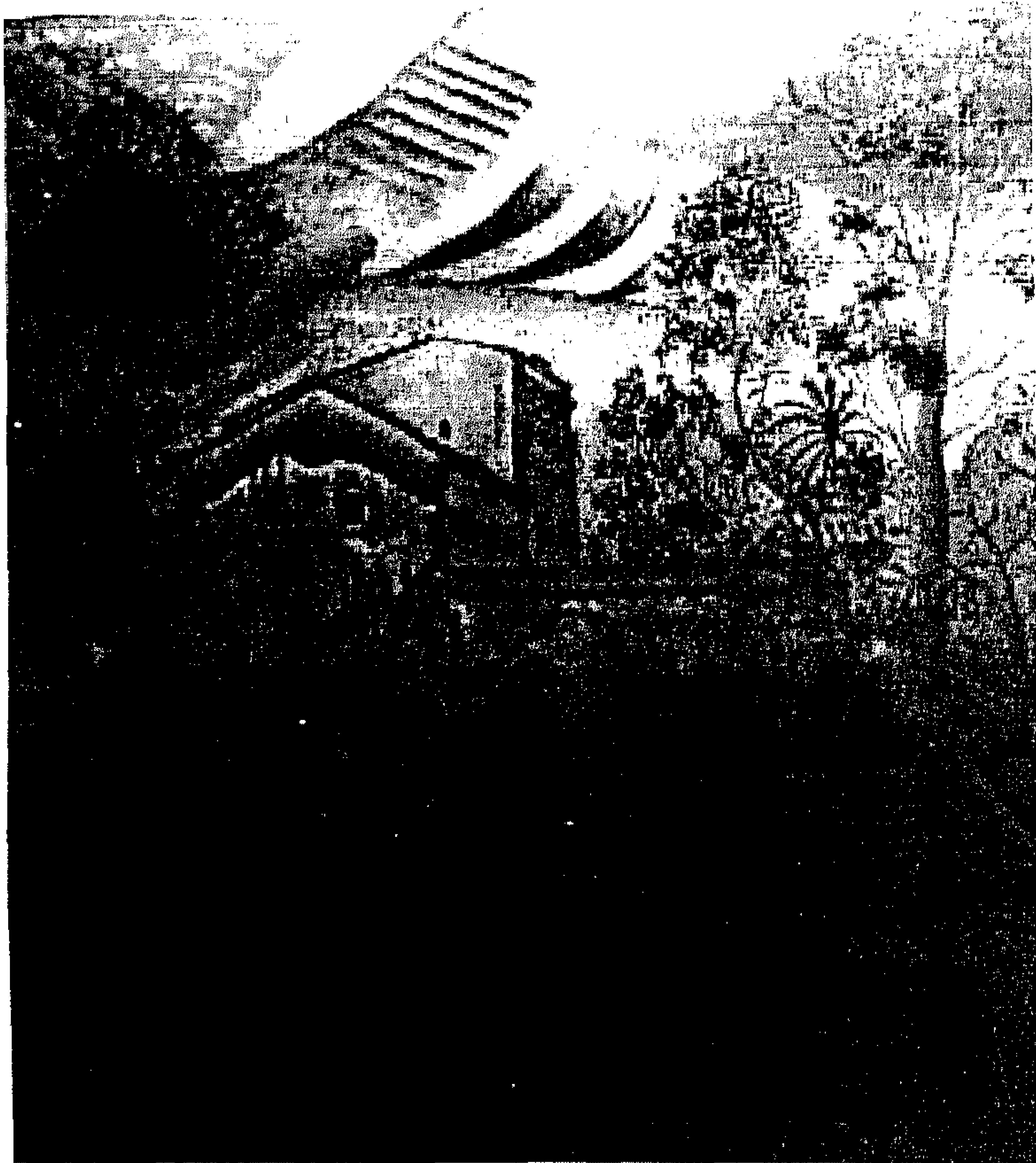
شكل رقم (٤٣)

وجه امرأة – ميرو – ١٩٣٨



شكل رقم (٤٤)

طبيعة صامته مع جمجمة ثور صغيرة- بيكاسو،١٩٤٢



شكل رقم (٤٥)
بستان الحمار- ميرو،١٩١٨



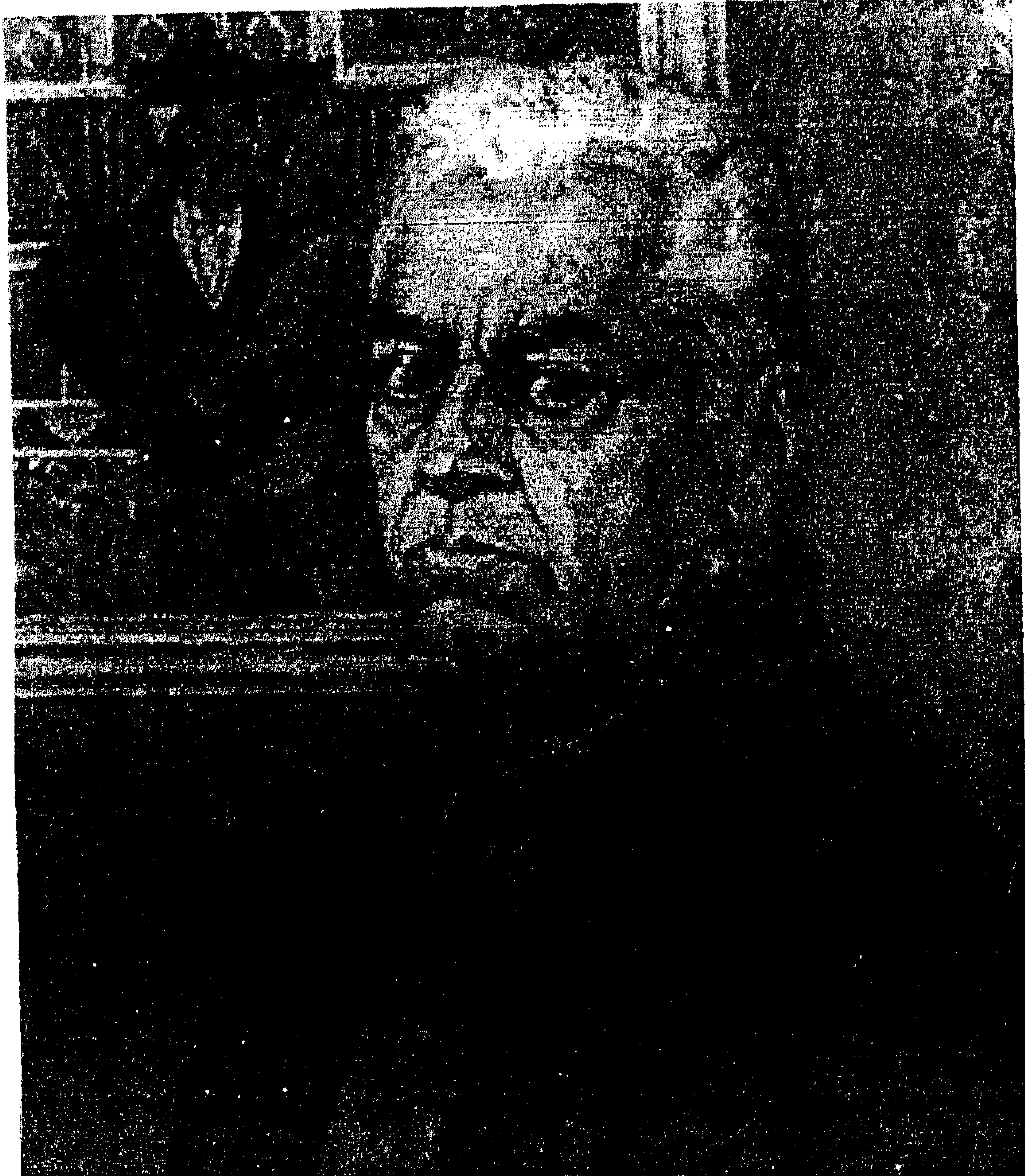
شكل رقم (٤٦)

طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم – ميرو، ١٩٣٧



شكل رقم (٤٧)

المأساة- بيكاسو -١٩٠٣



شكل رقم (٤٨)
صورة في المرأة – عباس شهدي



شكل رقم (٤٩)

العائلة – عباس شهدي ، ١٩٦٠



شكل رقم (٥٠)

فتاة الفتاحة – عباس شهدي



شكل رقم (٥١)

فلاح – عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٢)

المهرج الحزين– عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٣)

صورة ذاتية – عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٤)

سيدة – عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٥)

جمال السجيني– عز الدين حمودة



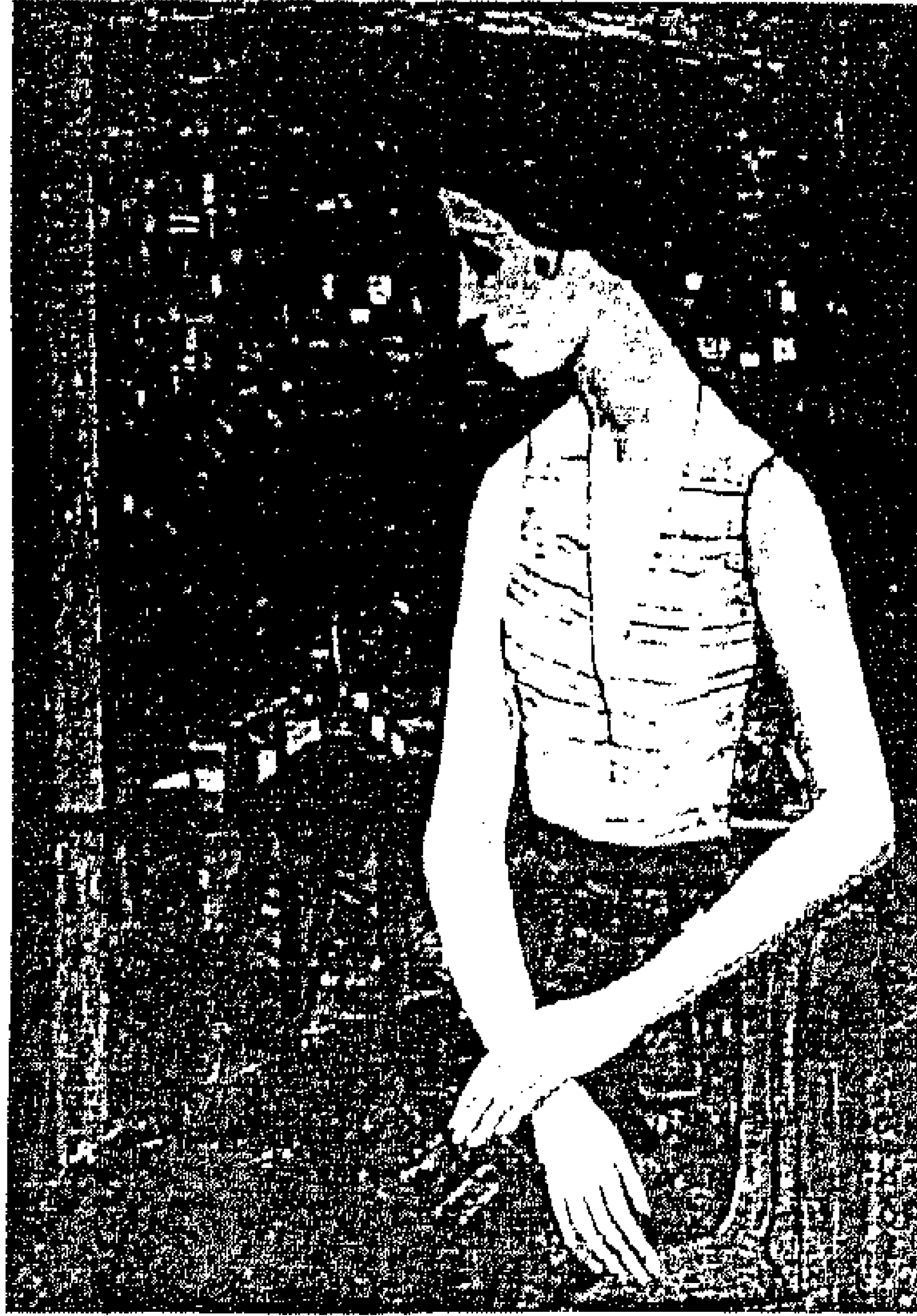
شكل رقم (٥٦)

زينب عبده – عز الدين حمودة ،(٦٢– ١٩٦٣)



شكل رقم (٥٧)

زوجه الفنان – عز الدين حمودة



شكل رقم (٥٨)

زوجة الفنان – عز الدين حمودة



شكل (٥٩)

سيدة أمريكية – عز الدين حمودة



شكل رقم (٦٠)

وجه - حامد عويس ، ١٩٤٩ ، ٤٠×٥٠سم



شكل رقم (٦١)

فتاة تغزل – حامد عويس، ١٩٤٩



شكل رقم (٦٢)

زوجة الفنان – حامد عويس –١٩٥١،٣٥×٢٨سم



شكل رقم (٦٣)

د. مصطفي سويف – حامد عويس –١٩٦١،

١٠٥×٧٦سم



شكل رقم (٦٤)

سلوي ابنه الفنان – حاد عويس – ١٩٧٣

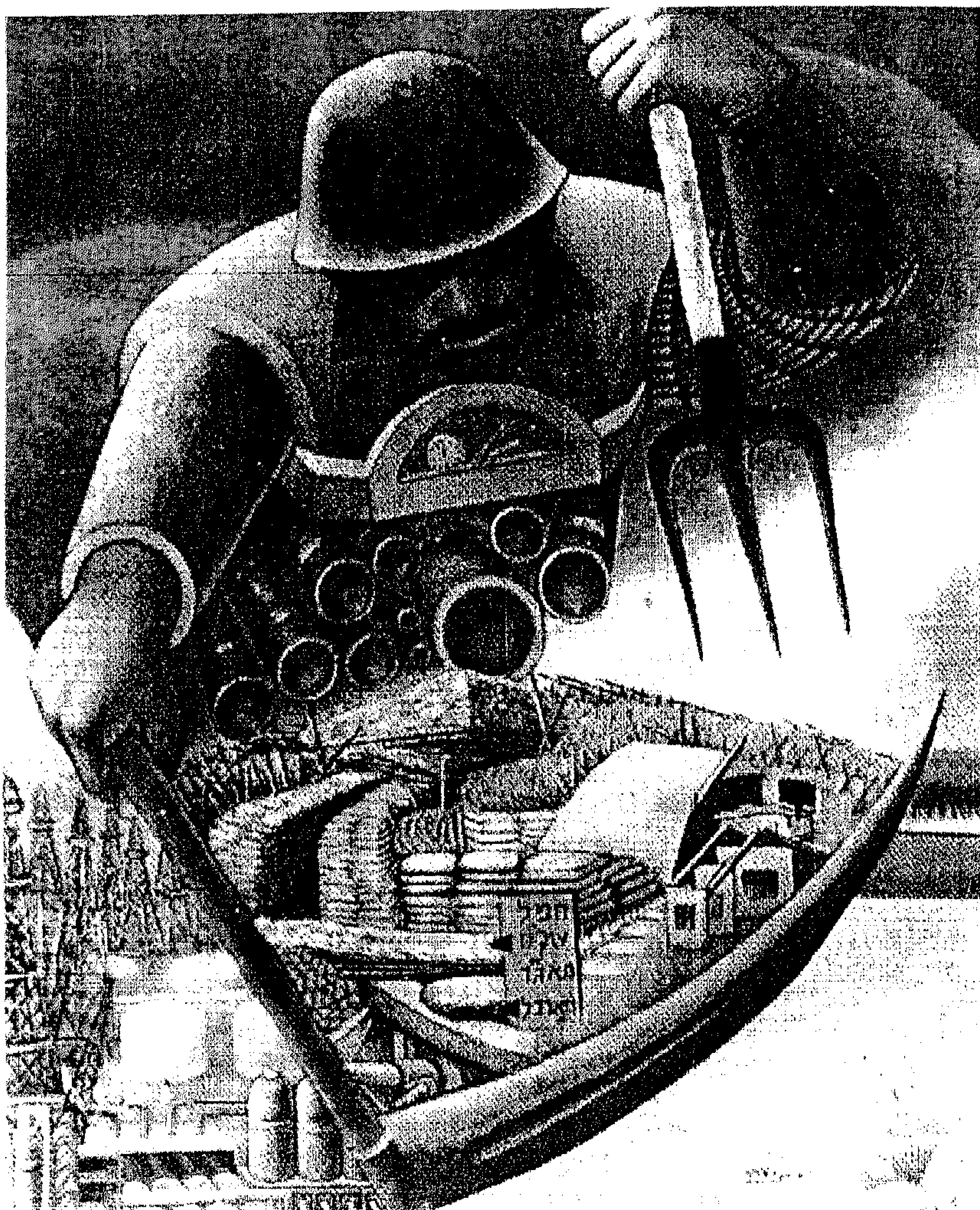
٣٢×٣٤سم



شكل رقم (٦٥)

الفتاة والبيانو (ابنه الفنان) حامد عويس – ١٩٧٤

١٢٠×٧٥سم



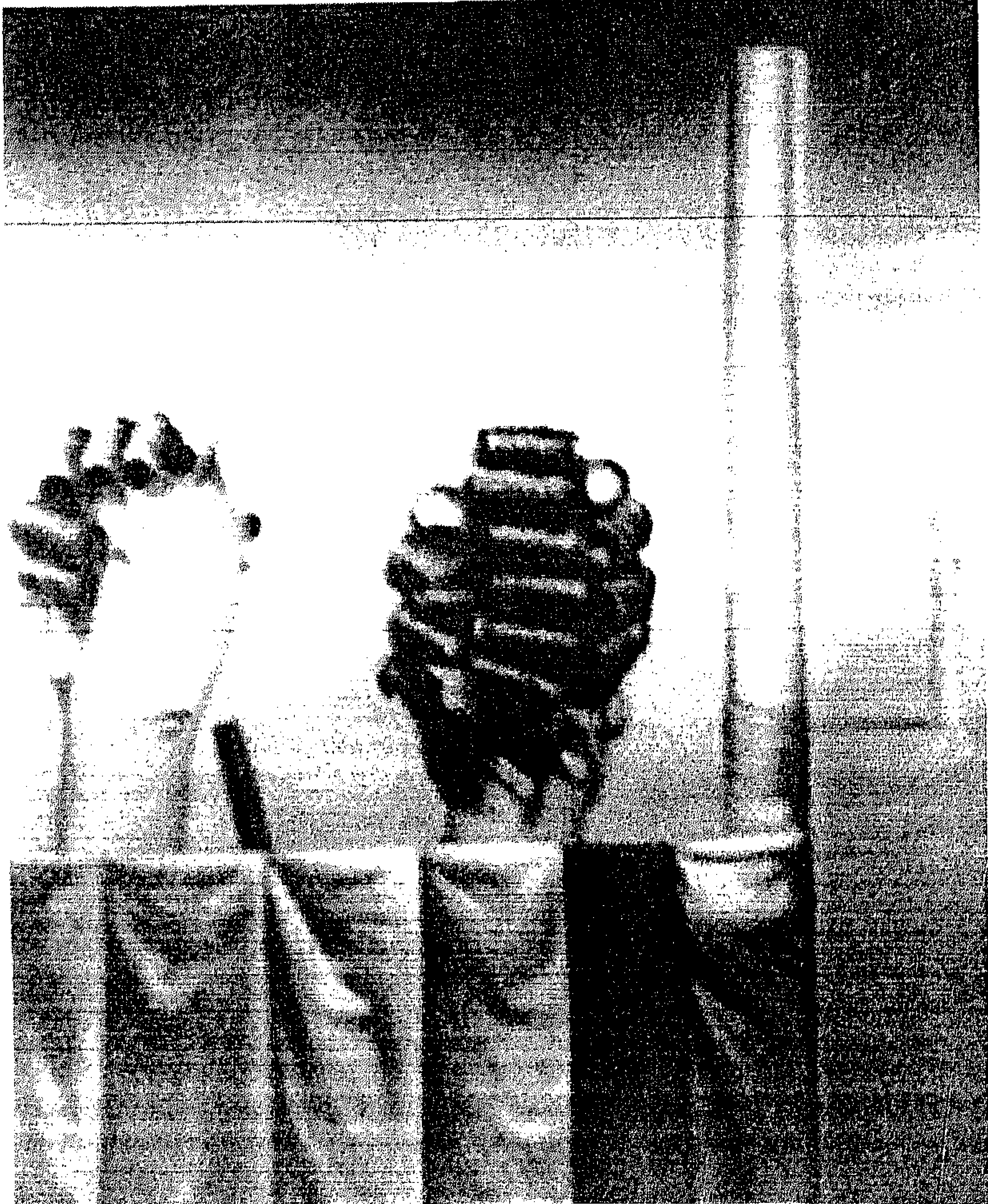
شكل (٦٦)

العبور – حامد عويس ١٩٧٤



شكل رقم (٦٧)

رياض سعيد



شكل رقم (٦٨)

رياض سعيد



شكل رقم (٦٩)

سيدة أسبانية – رياض سعيد



شكل رقم (٧٠)

سيدة أسبانية – رياض سعيد

الباب الثالث

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسبانى

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

" المرحلة الثانية "

استكمالا للحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا والذين سبق عنهم الذكر بداية من عباس شهدى، درويش ، عز الدين حمودة، حامد عويس ورياض سعيد والذين بعثوا إلى أسبانيا تقريبًا فى النصف الأول من القرن العشرين وعادوا محملين ببعض التأثيرات التى جدت على أعمالهم باستثناء عز الدين حمودة وحامد عويس اللذان قدرا على تطوير أعمالهم تطويرا منطقيا تبعا للانفتاح الثقافى والفنى الذى تعرضوا إليه أثناء فترة البعثة والتى كانت فيها أوروبا قد بحثت فى جميع أنواع الفنون وتوالت عليها كل أساليب المدارس الفنية المختلفة فكانت فتية مبهرة تشعر زائرها أو الدارس فيها بانعدام وزنه وسط كل التوازنات المثيرة بها، فمنهم من كان يقف فوق أرض صلبة صامدا بجذور فنه، ومنهم من آثر السلامة وقرر الاستناد إلى حائط الواقعية التى يعرض فيها قدراته الساعدية دون قدرته الفكرية..

فاتخذ كل من درويش، وعباس شهدى، ورياض سعيد طريق السلامة مستغرقين فى الواقعية ومهتمين بعنصر التجسيد اللونى ومتخلين عن عناصر هامة كانت تميز أعمال كل منهم.

فتخلى عبد العزيز درويش عن ألوانه الكرنفالية التى كان يستخدمها حتى فى لحظات التعبير عن الحزن، وتخلى عباس شهدى عن التلخيصات البنائية لشخوصه ، كما تخلى رياض سعيد عن فكره السيريالى وأدائه المبسط ولجأ إلى حرفية الأداء والاهتمام بالتفاصيل.

أما فى هذا الباب فسوف يرد الحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا فى النصف الثانى من القرن من خلال رصد مدى تأثرهم بالفن الأسبانى أثناء فترة دراستهم هناك، ومدى حفاظ كل منهم على هويته المصرية فى أعماله التصويرية من خلال إدراكه عناصر هامة جدًا وغزيرة فى الفن

المصـــرى مـــنذ عصر الكهوف وحتى نهاية العصر الإسلامى، وسوف يتم ذلك الرصد من خلال عدة نقاط:

١. خصائص الأسلوب الفنى للفنان فى أعماله التى أنجزها قبل فترة البعثة.
٢. الـــدلالات المخـــتلفة والرموز التى تحملها عناصر الفنان فى أعماله قبل فترة البعثة.
٣. التغـــيرات التى طرأت على الأسلوب الفنى للفنان فى أعماله أثناء وبعد فترة البعثة.
٤. العناصـــر الـــتى تأثر فيها الفنان بعناصر التصوير الأسبانى فى أعماله أثناء وبعد فترة البعثة.
٥. مـــدى التشـــابه بيـــن أعمـــال المصور المصرى أثناء وبعد فترة البعثة وأعمال قرينه الأسبانى الذى عاصره فى نفس الفترة.

وسوف يتم تطبيق تلك النقاط المحورية ضمنيًا على أعمال كل مصور على حده بداية بالفنان مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨)

صبرى منصور (١٩٤٣)

أحمد نوار (١٩٤٥)

محمد عبد المنعم (١٩٦٥)

مصطفى عبد المعطى

ولـــد بالإسكندرية فى عام ١٩٣٨ ، تخرج من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٦٢ بالإسكندرية وحصل على درجة الماجستير فى الفنون عام ١٩٧٢ وعلى درجة الأستاذية فى الفنون من اكاديمية سان فرناندو جامعة مدريد والمعادلـــة لدرجة الدكتوراه التى تمنحها الجامعات المصرية عام ١٩٧٧ وحصل على دبلوم التصوير الجدارى من أكاديمية سان فرناندو جامعة مدريد أسبانيا عام ١٩٧٧ حصل على دبلوم الترميم فى التصوير الزيتى من أكاديمية سان فرناندو جامعـــة مدريـــد أسبانيا فى عام ١٩٧٧، عضو مؤسس لجماعة التجريبين التى كونت عام ١٩٥٨ من الفنانين السكندريين " محمود عبد الله " و"سعيد العدوى" ، عيـــن عضـــوًا للمؤتمر العالمى للفنون المعاصرة فى فينيسيا واختير نائباً لرئيس المؤتمـــر عـــام ١٩٨٥، وعضـــو نقابـــة الفنانيـــن التشـــكيليين، وعضو أتيلييه الإســـكندرية، وعضـــو المجالس القومية المتخصصة، ولقد عمل بهيئة التدريس بكلـــية الفنون الجميلة بالإسكندرية، كما عمل وكيل وزارة الثقافة والمشرف العام علـــى المركـــز القومى للفنون والآداب (والذى تحول إلى المركز القومى للفنون التشـــكيلية) منذ عام ١٩٨٠ وحتى عام ١٩٨٨، شغل منصب وكيل أول لوزارة الـــثقافة ورئيســـا للأكاديمية المصرية للفنون بروما منذ عام ١٩٨٨ وحتى عام ١٩٩٦.

أقـــام الفنان مصطفى عبد العال عدة معارض محلية ودولية فى القاهرة والإســـكندرية وأســـبانيا وإيطالـــيا ، وقام بإنتاج متفرد مميز بمذاق جمالى شديد الخصوصـــية ساهم فى بلورة التشكيل المصرى المعاصر. فالمتتبع لإنتاجه الفنى مـــنذ بدايته يدرك أنه مهموم بقضايا التشكيل من خلال بصيرة تؤكد على جديته ومثابرته للكشف عما وراء العناصر والأشكال البيئية التى تتضمنها أعماله والتى لعبـــت دوراً مهمـــاً ومؤثـــراً فى إضفاء صفة البلاغة على أسلوبه الفنى المدعم بالـــبعد الثقافى فتكويناته قائمة على مجموعة من العلاقات التناغمية بين الأشكال

فــى بنائــيات تزيينية تعبيرية . فالفنان مصطفى عبد المعطى يجيد مهارة تقديم مــنظومات بصــرية مصـــاغة بمنطق معاصر تثير فى المشاهد رؤية من البيئة المحلــية ذات المناظر المرتبطة بالتاريخ الحضارى طويل الأمد ويظهر ذلك فى إحــدى لوحاتــه شــكل رقم (٧١) والبعض الآخر يحلق بنا فى عالم الفضائيات اللانهــائى والاتصـــالات الكونية، وقال عنه د. حمدى عبد الله: " إن أعماله تبث فيــنا موجــات حسية بسهولة ويسر، نظراً لما يمتلكه الفنان من براعة استخدام وســائط التعبير وأيضاً لمدى ارتباطه وانغماسه بصدق فى موضوعات تعبيرية والتى تملك كيانه، ويخطئ الكثيرون عندما يصفون أعماله بين الفنانين التزيينيين دون التعبيريــن فهو من وجهة نظرى يملك ناصيتى التزيين والتعبير معاً بكفاءة نــادرة فأعماله تخاطبنا وتمتعنا بصرياً وتترك فينا أيضاً أثرا تعبيرياً يظل عالقاً بالوجدان "(١).

وعــن انفعاله الوجدانى فى فترة النكسة فتلخص فى عدة أعمال أنجزها الفــنان عــام ١٩٦٧ ومــنها لوحة " الدبابة " شكل رقم (٧٢) وفيها تظهر نفس تنغــيماته اللونية وأساليبه التقنية التى قام بتوظيفها لخدمة موضوع مأساة الحرب فــى مشــهد تصرع فيه تلك الدبابة الخربية مجموعة من البشر والطيور البريئة وتدنــس أجســادهم بعجلاتها السوداء ، أما عن أعماله فى الفترة بعد عودته من البعــثة الأســبانية فلقــد ظلت تحتفظ بذلك الفكر الزخرفى التعبيرى والأسلوب الهندسى إلا أنه قد أضفى عليه نوعا من التبسيط التقنى والخطى.

كما أن المساحات اللونية أضحت غير متداخلة وغلبت فيها نسبة الفراغ حــول الأشــكال الــتى تسبح فيه، ويظهر ذلك فى لوحته شكل رقم (٧٣) التى أنجــزها فــى فترة الثمانينات، وأيضا لوحته شكل رقم (٧٤) والتى أنجزها فى نفــس الفــترة وتظهــر فيها التنوعات الخطية واللونية التى تقترب من التسطيح

---

(١) www.fineaArt.gov.net.

والتبسيط المحملان بالانفعال الوجدانى المنطلق من تناغمات لونية خاصة بالفنان قـام مـن خلالهـا بتطوير أسلوبه تطويرا منطقيا غير دخيل واستطاع الاحتفاظ بعـنوانه الخـاص المقروء من أعماله التى ابتلعت بداخلها التأثرات المختلفة من الفـن الأسـبانى فـتولد منها خطًا فنيًا يتكامل فى ذاته مع المرحلة الفنية السابقة لفـترة بعثته إلى أسبانيا بالرغم من أن أعماله بشكل عام تتجه نحو الفكر الغربى بشـكل عـام فهـو يصـور ما تختلج به ذاته ولكن برموز تنأى عن واقع الفن المصـرى أو العـربى وتقترب إلى الحلول التقنية الغربية فى تلك الفترة، ولكنه اسـتطاع وبحرفـية أن يحدث نقلة كبيرة فى أعماله الحديثة التى حملت عنوانًا جديـدًا نهـج فـيه الفنان نهجًا على الطريقة الفرعونية برموز تبسيطية وأجواء روحانية وأسرار ورموز غامضة أثرت أعماله الفنية التى عادت مرة أخرى إلى بـؤرة الهويـة المصـرية الـتى فطن إليها الفنان بأنها ترقى بمن يرقى بها بل وتعطـيه أيضًـا العناصر التى تحمل سر النجاح الأسطورى.. ويتضح ذلك فى مجموعـة مـن الأعمال أنجزها حديثًا وأمد بها الباحثة مشكورًا. ففى شكل رقم (٧٥) لوحة أنجزها عام ٢٠٠٥ وهى تعتمد على التجريد التبسيطى والذى يحمل رمـوزًا ودلالات تعبر عن أسرار الحياة الفرعونية والاعتقادات التى حملت كل الغمـوض فى شكلها الهرمى، وأيضًا من خلال شكل تجريدى للمومياء التى تهيم فـى فضـاء غريب ملىء بأشكال ورموز توحى بغموض تلك الحياة التى تستند على زاوية الهرم الذى هو عنوانًا آخر للغموض أيضًا..

ولقد أنجز ذلك بصياغة لونية قوية لمجموعة من الألوان الصريحة التى تـثرى عيـن المشـاهد وتجبره على التفحص فى جنبات هذا العمل الذى يجسد أسـطورة الهرم وعلاقته بالمومياء، وعلاقتهما معًا بالفضاء الخارجى والحسابات الفلكـية، وتلـك اللوحـة تذكرنا بالأسبانى خوان ميرو والذى كان يستخدم ألوانًا مشـابهة وتقـترب تقنياته فى أعماله من تقنيات عبد المعطى، فتظهر فى لوحة "تجـريد" للمصور ميرو التى أنجزها عام ١٩٣٩ شكل رقم (٧٦) عدة بقع لونية

لها خلفية زرقاء يرمز للفراغ الجوى، وتلك المساحات والبقع اللونية لها تنقيطات بيضـــاء استخدمها عبد المعطى فى لوحته باللون الأخضر، كما تتشابه المساحة اللونـــية الكبيرة أسفل لوحة ميرو باللون الأحمر مع مثيلتها باللون الأزرق الفاتح فى لوحة عبد المعطى.

كما أن هناك ثلاث نجمات رسمها ميرو باللون الأسود تشبه نجوم مقابر الملـــوك الفراعـــنة، وبالرغم من التشابه الواضح فى أسلوب التناول للمساحات اللونية الاحتفالية بين أعمال عبد المعطى وخوان ميرو إلا أن عبد المعطى سلك طـــريقًا يقوى على أن يذيب كل تلك التشابهات أو التأثرات فلقد صاغ أعماله فى حماية الفن الفرعونى بعناصره التبسيطية وأسراره التى تمنح القوة للوحات التى تحـــتوى علـــيها فالتشابه تقنى بحت فى اختيار الدرجات اللونية ومعالجة السطح ولكن الاختلاف جوهرى فكريًا استطاع من خلاله عبد المعطى أن يحتفظ بهويته المصـــرية محـــاولاً اســـتغلال كـــنوزها ومكنوناتها التاريخية بقوة وجرأة وتفهم بالإضافة إلى التعايش الأبدى بينه وبين سمات فن بلاده.

وفى شكل رقم (٧٧) يقدم الفنان مصطفى عبد المعطى عملا يحمل نفس رموز العمل السابق ولكن فى تكوين جديد من خلال فكرة فنية جديدة ذات رؤية تصميمية مختلفة فاستخدم عنصر المومياء التجريدية المبسطة والتى تحمل الرمز الدائـــرى المتداخل الذى يعبر عن غموض سر الموت وانطوائه وصاغ ذلك فى علاقة حوارية مع عنصر الهرم ذى اللون الداكن الذى تخترقه المومياء بجسدها أو بـــتابوتها الأبيض، وأيضًا الذى يعلوه باب الأسرار الذى يتمركز فوق زاويته العليا.

ولقد نجح الفنان فى صياغته اللونية التى عبرت عن دلالات تلك الرموز وأعطت لكل رمز منهم شخصيته الفريدة فكان باب الأسرار الأزرق الغامض.

صبرى منصور:

ولد الفنان صبرى منصور عام ١٩٤٣ وتخرج من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٦٤، حصل على الأستاذية فى الرسم من كلية الفنون الجميلة سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٨، وشغل عدة مناصب أهمها رئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم عميدا لها، نشرت له أبحاث نقدية فى الفنون التشكيلية فى عدة مجلات وحصل على عدة جوائز فى الرسم والتصوير وأقام عدم معارض خاصة فى مصر وأسبانيا وروما ولندن وسوريا، كما شارك فى عدة معارض جماعية محلية ودولية فى مصر وأسبانيا وبلغاريا وفرنسا والكويت وروما.

لقد تيلور أسلوب صبرى منصور الفنى منذ بداية دراسته بالكلية وظل محتفظا بأهم سماته ومفرداته التى أوجد لها تطوراتها الدرامية المنطقية وكأنما هو يرسم سيناريو وحوار لقصة أبطالها شخوص لوحاته وأحداثها اللانهائية تسردها لوحة تلو الأخرى ومعالمها البيت الريفى والنخلة والطائر، ولقد تحدث الفنان بيكار عن تلك الرموز قائلا:

" وتظهر هذه الرموز الطلسمية مع أولى خطوات مشواره الفنى عندما يلتحق بالكلية ويتبلور هذا الأسلوب الجاد فى مشروع التخرج الذى اختار له موضوع " الزار " شكل رقم (٨٠) عام ١٩٦٤ حيث يتحول هذا الحدث الكبير فى عينى عروس الزار إلى فراغ ضبابى باهت يتحرك فيه الأشخاص مثل الأطياف، وكأنها تنظر إلى هذا الحشد من وراء طرحتها وتتحول الدنيا من حولنا إلى حلم لذيذ يذوب فيه كل شىء "[١].

ومع الالتزام الفنى بالعبق المصرى والسحر الشرقى ذابت أعمال صبرى منصور فى أعماقه فنبضت بالمجهول وحملت انطباعات شخوصها التى

(١) من خلال لقاء تم مع الفنان صبرى منصور أمد الباحثة بالمادة العلمية اللازمة.

لا نـــرى أعينهم أو ربما نراهم من الخلف فأنتج مجموعة من الأعمال التى اهتم فـــيها بالعنصـــر الآدمـــى حتى أسفل الكتف مع الهلال الذى أصبح من عناصره الهامـــة فـــى فترات لاحقة، ويظهر ذلك فى لوحته " امرأة ورجل وهلال " شكل رقم (٨١) زيت على كرتون – ٧٠ × ٥٠ سم التى أنجزها عام ١٩٧٠ ولوحته أيضًـــا الـــتى حملـــت نفس الاسم شكل رقم (٨٢) تصوير زيتى على خشب عام ١٩٧٠، ولقـــد قـــال الفنان نفسه عن أعماله فى تلك الفترة: " فى بداية تجربتى الفنـــية كـــان هناك اتجاه سيريالى وتجريدى لم يخل من بعض التأثيرات باعتبار دراستى أكاديمية على النسق الغربى لكنى استبعد قدر الإمكان ما يمكن استبعاده مـــن هـــذه العناصـــر والملامح مؤكدا على ضرورة صدقى مع بيئتى وتراثى، فـــالعمل الفـــنى مركـــب يرمـــز إلـــى أشياء عديدة كالتاريخ والجذور والأحلام المعاصـــرة وحـــتى الأحـــلام الشخصـــية للفنان كل هذا يجب أن يخضع لنسيج واحد"(١).

وبـــالفعل دأب الفنان صبرى منصور على البحث عن بيئته بداخله حتى أوجـــد لنفسه عناصره ورموزه الخاصة والخالصة من شوائب التشويش الغربى فأنجـــز أعمـــالا تحمل معنى البيئة المصرية البكر والريفية ذات البيوت البسيطة والأشـــجار الكثـــيفة والنخـــيل والقمـــر تســـبح فيها شخوصا بدائية أكثر براءة ووضـــوحا تعيش فى العصر الحديث بصفاء ونقاء، وتظهر فى شكل رقم (٨٣) ٨١ × ١٠٠ ســـم تصـــوير زيـــتى على قماش أنجزها الفنان عام ١٩٨٢ تحت عنوان (بيوت وظلال).

وقـــال عـــنها محمـــد حمزة: " يشع الضوء من جنبات اللون الفيروزى ويشـــاهد الـــرائى الأشـــياء المرســـومة كأنها مغمورة فى ذلك اللون فى سكون ومتناغمة معه "(٢).

---

(١) من خلال اللقاء مع د. صبرى منصور أمد الباحثة بهذه المادة.

(٢) نفس المرجع.

أما عن الصرحية الفرعونية التى بدت فى أعمال الفنان صبرى منصور فظهرت فى عدة لوحات كان من أهمها لوحة " ترانيم مصرية " شكل رقم (٨٤) والـتى صورها عام ١٩٨٩ بخامة الزيت على التوال بمقاس ١٣٠ × ١١٠ سم وتظهـر فيها جدارية كبيرة مليئة بخليط غريب من الرموز الفرعونية والرموز الخاصـة بالفنان كالنخلة والشجرة والهلال والحصان والبيت البسيط والشخوص الـنائحة والمستسلمة والطائر الثابت المهيمن على الأجواء.. تلك الجدارية حملت فـى بـنائها الصرحية، كما حملت غموضًا صامتًا مثل صمت المومياء، وحملت أيضًـا ديناميكـية خطية أعطت ببساطة حالة من الجنائزية التى تقام على شكل احتفال بخلود الروح بعد موتها وعودتها مرة أخرى للجسد الذى سوف تظل معه للأبد.

لقـد اسـتخدم صـبرى منصـور عناصر الفن الفرعونى بل وتأثر بها وتشـبعت أحاسيسـه بأسـرارها فكان متأثرًا عقلاً وروحًا وجسدًا فأبدع أعمالاً صـادقة نضـجت عـن طريق إحساسه وعدم افتعاله فلم يكن ليستغل العناصر المصـرية ويصـوغها فـى حلول تشكيلية فحسب، وإنما تشبع بالفكر ذاته الذى يحمل فى عبقه أسرارًا لا نهائية ودلالات رمزية يعجز العقل البشرى عن حلها، كما يحمل غموضًا أبديًا للطلاسم المستحيلة.

ولقـد قـال عنه الفنان بيكار واصفا تلك الحالة الكهنوتية: " ويقفز الفنان قفـزة بارعة إلى أعماق الحضارة القديمة يستعير منها جداريتها فتتسع مساحات لوحاتـه وتـتعملق لتحـتوى الإيقاعـات الأفقـية والرأسـية الـتى تأخذ نسق الهيروغليفـيات الحائطـية، يضـمنها خلجات نفسه ومشاعره الداخلية فى جمل تشـكيلية متقاربة كل منها يعبر عن حدث إنسانى أو وجدانى أو معنوى، أو حالة

شعورية خاصة فى باطن الفنان فلا نسمع من هذا الإسهاب غير همهمة كنهوتية كأنها تنبعث من قدس أقداس معابد طيبة "[1].

ويظل د. صبرى محتفظا برموزه الخاصة وشخوصه المعبرة التى وظفها فى موضوعات شتى وحالات مختلفة. ففى لوحته " بيت الأسرار " شكل رقم (٨٥) زيت على توال – ٦٥ × ٨١ سم أنجزها عام ١٩٩٥ تظهر عناصره الرمزية.. الشجرة اليانعة والنخلة والغراب والشخوص البدائية والمنزل كل ذلك يبدو فى كتلة نحتية متجانسة لونيا وخطيا محدثا تضادًا غريبًا بين ديناميكية حركة السيدات وبين الاستقرار الخطى الرأسى فى المنزل والشجرة والأفقى فى خط الأفق الخلفى وخط الأرض.

ويعتبر الفنان صبرى منصور من الفنانين المصريين القلائل الذين استطاعوا بلورة التأثر التبسيطى بالفن الغربى المعاصر وصوغه فى صيغة تشكيلية خاصة لا تنتمى إلا لفنان ذو فكر استطاع أن يتطبع بمصريته الريفية فأوجد لنفسه خطًا دراميا مختلفا بالرغم من الثقافات الغربية التى اضطلع عليها أثناء فترة دراسته وبالرغم من حصوله على منحته الأسبانية.

أما فى المرحلة الحديثة اتجهت أعمال صبرى منصور مرة أخرى إلى العنصر الآدمى من قرب محدثا حلولا تشكيلية خاصة وخلطة سحرية بين مفرداته وعناصره فى شتى مراحله الفنية، ويظهر ذلك فى لوحته " رجل وامرأة وهلال " شكل رقم (٨٦) التى أنجزها عام ٢٠٠٣ مقاس ٥٠ × ٦١ سم واللوحة تصوير زيتى على قماش، وتظهر فيها حالة من العشق متحدة مع حالة من الغموض المبهر الذى يخطف عين الرائى مستثيرًا إياه لمحاولة اكتشافه سر هذا اللغز الخطى المتحقق فى جسدى الرجل والمرأة وسر الغموض الفكرى للفنان والذى نجح فى إضفاء مسحة من الغموض الانفعالى على المشاهد.

---

(١) مرجع سابق.

ولقد قال عنه عز الدين نجيب واصفًا وصفًا إجماليًا للحالة الفنية والشعورية لدى المصور صبرى منصور والتى نتجت عنها أعمالاً تزهو بها الهوية المصرية وتبهر بها الفنون العالمية: " إن لوحات صبرى منصور على اختلاف مراحلها سياق واحد متسق بغير اضطراب أو تنقلات حادة تكاد عناصره التشكيلية أن تكون ثابتة لكننا بالرغم من ذلك لا نشعر أننا فى عالم مادى ممل، إننا ننتقل فى الحقيقة إلى ما وراء الواقع نتحرر من ثقل المأساة الإنسانية، ونسبح فى المطلق والمجهول حتى وإن لاحقتنا ذكريات القرية المحملة بالأحزان.. وهنا يتسع المجال لكائنات صبرى منصور للرقص والحب وإزاحة كل عوامل الكبت الإنسانى "(١).

إن أعمال الفنان صبرى منصور حالة تشكيلية إبداعية لا توازيها حالة أخرى على المستوى الأسبانى ولا تتشابه معها فى مضمونها ولكن يمكن القول بأن سمة التلخيصات المبسطة فى أعمال الفنان تتواءم وعناصر الفن الأسبانى فى رمزيتها وليس فى قيمتها الذاتية أو معانيها الرمزية لأن أعمال صبرى منصور توليفة مصرية خالصة ونادرة.

---

(١) مرجع سابق.

أحمد نوار

ولـد بالغربـية فى عام ١٩٤٥ ، وحصل على بكالوريوس فنون جميلة القاهـرة قسـم الحفر عام ١٩٦٧ وحصل على دبلوم فن الجرافيك من أكاديمية سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٤ ودبلوم فى التصوير الجدارى من أكاديمية سان فـرناندو بمدريـد عام ١٩٧٥، والأستاذية فى الرسم من أكاديمية سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٥ " المعادلة لدرجة الدكتوراه المصرية"

حصـل علـى عضوية العديد من الجمعيات فى مصر والعالم من أهمها عضو جماعة لاتينا مايوركا بأسبانيا منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٧٩ ، عضو جماعة الـ١٥ بمدريد لفن الجرافيك منذ عام ١٩٧٣ وحتى عام ١٩٨٠ ، عضو مؤسس لجماعة المحور (منذ إنشائها عام ١٩٨١)، عضو جماعة أتيليه القاهرة للفنانيـن والكتاب، سكرتير عام جمعية فن الجرافيك المصرى المعاصر، عضو لجـنة الفـنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة منذ نشأته عام ١٩٨٠ ، عضو مؤسـس بنقابة الفنانين التشكيليين المصريين، عضو بمجلس إدارة نقابة الفنانين التشكيليين منذ إنشائها وحتى عام ١٩٨٩، عضو بجمعية وكالة الغورى للفنانين التشكيليين، عضو بمجلس إدارة هيئة المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا) منذ عام ١٩٩٠، عضو بمجلس إدارة هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩١، عضو بمجلس إدارة هيئة الآثار المصرية عام ١٩٩١ (المجلس الأعلى للآثار)، عضو اللجنة القومـية للمتاحف (بأكاديمية البحث العلمى) منذ عام ١٩٩١ ، عضو بالمجلس الاستشـارى بالمؤسسـة الدولية للسير الذاتية - كمبريدج - المملكة المتحدة عام ٢٠٠٢.

وتقلـد عـدة مناصب فى الدولة فعمل أستاذ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، أستاذ ورئيس قسم الجرافيك المنتدب بكلية الفنون الجميلة - جامعـة المنيا منذ عام ١٩٨٣ حتى عام ١٩٨٨ ، مؤسس وعميد كلية الفنون

الجميلة جامعة المنيا منذ عام ١٩٨٢ وحتى عام ١٩٨٨، المشرف العام على صندوق انقاذ آثار النوبة منذ ١٩٩٦/٨/٢٦ حتى ٧/١١/ ١٩٩٨، رئيس قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار منذ ١٩٩٤/١٢/٥حتى ٢٠ /١٠/ ١٩٩٩، رئيس قطاع الفنون التشكيلية – وزارة الثقافة – المركز القومى للفنون التشكيلية سابقاً منذ ١٩٨٨/٥/١٢ وحتى عام ٢٠٠٦، مستشار فنى بمجلس الشعب منذ عام ١٩٩٩م

قام بعمل عدة معارض خاصة فى مصر وبغداد والكويت وأسبانيا، وشارك فى عدة معارض دولية أهمها فى باريس وإيطاليا وأسبانيا.

لقد صاحب نوار الفن التشكيلى رحلة الخمسة وعشرون عاما أنجز خلالها مجموعة من الأعمال المختلفة فى أساليبها وتقنياتها وتوصيفاتها إلا أنها تحمل فكرا ثابتا يدور فى فلك فنان مثقف ومضطلع يحمل وجدانا نحو بلده ووطنه العربى يفعله فى الحنين المنطبع فى أعماله.. الحنين إلى السلام والعدل بداية من مشروع تخرجه من قسم الجرافيك الذى أنجزه بالقلم الرصاص والذى يحمل عنوان "يوم الحساب" شكل رقم (٨٧) الذى يحمل عشرات الشخوص الآدمية بأحجامها الطبيعية، والعمل يشبه الجدارية مقسمًا إلى ثلاثة أجزاء مترابطة تصميميًا ومكملة لبعضها البعض فى المعنى المجمل عن حالات البشر المختلفة يوم الحساب فهم بين الخائف والمتوقع والمترقب والحزين أو المستتر فى أحضان غيره أو الذى يحاول الهروب من الموقف الدرامى العصيب بالتظاهر باللامبالاة ، ولقد نجح نوار فى إحداث التدريجات المتنوعة بخامة القلم الرصاص والمحسوبة حسابات دقيقة، كما صور السماء من فوق هذه الشخوص سماءً هائجة وكأن لها أفواه تصرع وألسنة تلتهم، كما نجح نوار أيضًا فى إحداث ديناميكية خطية من خلال حركات تلك الشخوص وتلاحم أجسادها فى ملحلة ذا تراكيب وانفعالات غريبة لم ينس فيها تحقيق ذلك من خلال الأعمال المختلفة

لهـؤلاء البشر بداية بالأطفال ووصولاً إلى الشيوخ والعجائز، ثم أنجز مجموعة من المجسمات المعدنية التى ألفها من مخلفات حربْ الاستنزاف التى شارك فيها محـاولا تفريغ فى تلك المجسمات طاقته المضطرمة ضد أعدائه الذين يحاولون إبـادة أكـبر عـدد ممكن من زملائه وأقرانه، كما أنجز مجموعة من الأعمال التصـويرية الـتى سوف يرد الحديث عنها بالتفصيل فهو الفنان الوحيد فى هذا البحـث الـذى لـم يتخرج من قسم التصوير ولكنه أنجز مجموعة من الأعمال التصويرية التى تحتاج إلى الدراسة، وبالإضافة إلى هذه الأعمال أنجز مجموعة أعمـال جرافيكـية وأعمالا تنتمى إلى حقل العمل المركب مستخدما فيها تقنيات معاصرة كالإضاءة والحركة والأجسام المجسمة والمؤثرات الصوتية أيضا.

وقـال عـنه الكاتـب الصحفى "خوسيه إيبيرو" Jose Hierro فى أحد المعـارض الـتى أقامهـا فى أسبانيا: " يتولد اتصالنا بتلك الأجسام الغريبة فى لوحـات نوار واللفافات والأشكال الإنسانية الغامضة التى يستخدمها كشفرة تعبر عن الكراهية والخوف والقلق والتى لا يمكن التعبير عنها بشكل أكثر مباشرة أو بداهة، وهى استعارات من الرعب يتلقاها الحس وإن فشل العقل فى تحليلها "(١).

وإحدى لوحاته من ذلك المعرض الذى نوه عنه الصحفى الأسبانى لوحة بعـنوان "الإنسان والهدف" شكل رقم (٨٨) تصوير بالجواش ورسم بالحبر على مقـاس ٢٢ × ٢٢ سم وقد أنجز هذه اللوحة عام ١٩٧٣، واللوحة تعبر عن آلام الإنسـان وعجـزه أمام كل الإنجازات التطورية الكبيرة فى المجال التكنولوجى الذى ساد العالم.

وتـرى الباحـثة أن هـذا التسلسـل فى أعمال نوار من حيث التقنيات والمعالجة التصميمية تبدو مستغربة إلى حد ما تحمل طابعا عالميا أكثر من كونه مصـريا فلقد تأثر الفنان بالأفكار السائدة آنذاك فى أسبانيا أثناء فترة البعثة والتى

---

(١) صحيفة نوييو دياريو (Nueveo Diario) مدريد ١٩٧٣.

تـــرى العالم يحمل جمودا تكنولوجيا فى عصر التطورات العلمية الكبرى والتى يعـــيش فيها الإنسان حالة من الغربة والبعد عن مشاعر الحياة المرتبطة بالعاطفة البشـــرية والدليل على ذلك لوحة أنجزها نوار فى أسبانيا عام ١٩٧٥ والتى تشبه إلـــى حد كبير لوحة لفنان أسبانى تم إنجازها فى نفس الفترة تحمل فكرا متشابها ومعجالـــة تصميمية متقاربة.. فالأولى لنوار بعنوان الخروج للحياة تصوير زيتى علـــى نســـيج مقـــاس ١٤٠ × ١٤٠ سم شكل (٨٩) والثانية للمصور الأسبانى لوريـــنزو تـــاردون التى تصور أشكال تقترب إلى الأعضاء الآدمية التى تخرج مـــنها أســـلاك ودوائر ميكانيكية وصناديق آلية شكل (٩٠)، ويتضح التشابه بين هذيـــن العملين فى فكرة العمل الأساسية وهى أن الإنسان أصبح مثل الآلة يخلو مـــن بعـــض المشاعر والأحاسيس الهامة التى كان يتمتع بها قبل مرحلة الثورة والتطور التكنولوجى الهائل، فبالرغم من أن الإنسان هو الذى أحدث ذلك التطور بنفسه إلا أنه أصبح يعانى من جراء ذلك معاناة حسية عبر عنها نوار فى لوحته علـــى شـــكل جزء من جسد آدمى مائل مترنح فى الفضاء وتصل بين أعضاءه أســـلاك وأعمدة مثل ناقلات الحركة فى الأشياء الميكانيكية، ويتشابه ذلك بشكل كبـــير مـــع لوحـــة الفنان تاردون الذى عبر عن نفس الفكرة بتصوير جزء من عضـــو آدمـــى تكمله العلب المعدنية والأسطوانات ذات الأسلاك التى يجب أن تـــربط بين أعضاء الجسد وبعضها إلا أنها أسلاك مقطعة تعبر عن حالة الهذيان والـــتفكك الـــتى يعانى منها الإنسان، ولعل نوار نجح فى العودة مرة أخرى إلى مـــنطقة التسلســـل التطويرى للمنهج التشكيلى الخاص به فأنجز عدة أعمال بعد فـــترة البعثة فى الثمانينات تقترب إلى الواقع المصرى العربى وتربو لأن تكون متمـــيزة بالإضافة إلى الأداء التقنى العالى الذى تحمله تلك المجموعة والتى منها عمـــل بعنوان "السلام ومحاولة الخروج" وهو مكون من ثلاثة أجزاء (١، ٢، ٣) شـــكل رقـــم (٩١) وكأنمـــا هى ثلاثة مراحل للخروج من بوتقة الحرب والظلم والظـــلام تحـــاول فيها الحمامة التى ترمز إلى السلام الخروج بحثا عن الحرية

المطلقة والرغبة الفطرية فى التحليق، وهذا العمل تم إنجازه عام ١٩٨٤، ولقد عالج الفنان هذه اللوحة المكونة من ثلاثة أجزاء بمجموعة من التحليلات الهندسية التى تداخلت مع عنصر الطائر الذى يشعر بالإهانة والقهر ويذوق أمر العذاب فى الجزء الأول، ولا يستسلم لذلك القهر محاولاً استجماع قواه وطاقاته بالرغم من الألم الذى يشعر به لضيق المكان الذى كاد أن يكسر جناحه فى الجزء الثانى، ثم يستعيد الوقوف على قدميه مرة أخرى ولا زال يتألم ولكن محاولاته فى عدم الاستسلام تؤتى ثمارها فيتسع له الخناق الضيق حتى يكاد يخرج منه ولكن فى معاناة من قسوة الأحداث السياسية التى تحاول اعتصار هذا الطائر (الحمامة) التى تعبر عن السلام فى أنحاء العالم.

ثم أنجز لوحة "سجود طائر السلام" بعد ذلك بعامين شكل رقم (٩٢) وهى تصوير أكريليك مقاس ٨٢ × ٨٢ سم وقد حقق فيها دراما تصويرية انطبع فيها التبسيط وتآلف تعبيريا مع الحلول اللونية والملمسية فى خلفية اللوحة، وهى تحمل نفس المعنى المتحقق فى اللوحة السابق ذكرها ولكن بمعالجات لونية بدرجات الأزرق والأوكر القوى الذى تم ترديدة فى المساحة الزرقاء السفلية والتى تمثل كتلة التوازن فى اللوحة متكاملة مع الشكل الهرمى الجنائزى فى الجزء العلوى.

وعن أعمال نوار وانتماءاته للمدارس الحديثة قال عنه الناقد الأسبانى (F.M.): " إن لوحات نوار التصويرية رائعة التنفيذ تكمل إلى حد ما عالم نوار المثير للقلق، فلقد تأثر بتأثيرية سلفادور دالى وصاغه صياغة شرقية التكوين والعقيدة عبر دلالات ذرية فضائية.. فنوار عبقرية تصويرية أصيلة شديدة المعاصرة "[١].

---

(١) نشرة الفن، معارض ومزادات العالم الثالث، لاكورونيا، ١٩٧٥.

ومــن الواضح التأثر الكبير فى أعمال نوار بالحالة الفكرية والتقنية التى يتمــيز بهــا فن التصوير الأسبانى إلا أنه يحاول صياغة ذلك فى ملامح العبق الشــرقى المتأثر بآلام البشر بشكل عام ومشاكل الإنسان السلمية فى العالم الثالث بشكل خاص.

ولقــد أجازت التعبير عن المدارس الفنية الأسبانية التى أثرت فى أعمال المصــور أحمد نوار والتى استقى منها تقنياته التصويرية الناقدة الأسبانية "إيلينا فلــورث" حينما قالت: " يحمل نوار إلى الفن الأسبانى رحيق حضارته المصرية القديمــة الــتى حددت الكثير من حركات الفن الغربى فى القرن العشرين وعلى وجــه الخصــوص الحــركة التكعيبــية التى لم تخترع الوضع الجبهى وتوالى مســتويات كافــة أجــزاء الوجه الواحد والتى استقته من أعمال الفنان المصرى القديم، فقد ورث نوار من جذوره الثقافية الرائعة مدلول الزخرفة الذى يتجلى فى أعمالــه المتــنوعة زخــرفة ذات طابع هندسى تظهر مختلطة بغيرها نابعة من التأثــير الغربى المعاصر ومتمثلة فى المثلثات والمستطيلات الممزوجة بالخطوط الزخرفــية العربية، كما تأثرت أعمال نوار بالمدرسة السيريالية وصاغها بشكل ســيريالى جديد يتواءم والتقدم العلمى من خلال أشكاله غير المحددة فى ملامحها والتى تبناها رواد فضاء عصرنا بسبب ارتفاعاتهم الفضائية اللانهائية "(١).

فكذلــك أوضحت الناقدة الأسبانية كيف أن نوار استعاد سمات فن أجداده المصــريين والأندلسيين من خلال التطورات التى حدثت فى الفن الغربى والتى قامت دعائمها على فنون أجداده.

---

(١) كتالوج شامل لأعمال نوار، تنفيذ شركة سنتر لاين للطباعة.

محمد عبد المنعم جاد :

ولــد فى عام ١٩٦٥ بمدينة سوهاج وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم التصــوير جامعة المنيا عام ١٩٨٨ وحصل على درجة الماجستير فى التصوير مــن كلــية الفنون الجميلة بالقاهرة وحصل على منحة دراسية إلى أسبانيا لجمع المــادة العلمية اللازمة لبحث الدكتوراه عام ١٩٩٩ ثم حصل بالفعل على درجة الدكــتوراه مــن كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا عام ٢٠٠٢ ، شارك فى عدة معــارض جماعية داخلية وخارجية فى المنيا وسوهاج وأسيوط والقاهرة بمصر وفــى طرابلس بليبيا وفى تونس ، وفرانكفورت بألمانيا ومدريد بأسبانيا، وحصل علــى عــدة جوائــز فى النحت والتصوير بمصر وأسبانيا، وله مقتنيات بمصر وأســبانيا وألمانــيا وإنجلترا وفرنسا والنمسا وبرلين وكندا ونيويورك وشيكاغو والكويــت والمغرب وإيطاليا وسويسرا ومن الواضح أننا أمام فنان نشيط جدا ذو موهبة ومتحرك بطاقاته الإنتاجية تصويريا ونحتيا.

اتســمت أعمــال محمــد عبد المنعم التصويرية فى الفترة السابقة للبعثة بالهدوء التقنى والسكينة الخطية والديناميكية اللونية محاولا الاستفادة من الطراز الفرعونى وصوغه صياغة تشكيلية حديثة ويظهر ذلك فى لوحته شكل رقم(٩٣) الــتى أنجــزها بالألوان الزيتية وفيها صور ثلاثة من النساء بتحويرات جسدية متمــيزة وعالج الفراغ من حولهن بحلول تشكيلية خاصة مستعينا ببعض الرموز الفرعونــية، كما تظهر خطوطه القوية فى مجموعة لوحات أنجزها بخامة الحبر مــنها لوحة " الحصان " شكل رقم (٩٤)، وفى تلك الفترة اتسمت شخصية الفنان التصــويرية بعنصر الاختلاف الذى يحمل فى طياته عنصر الإبهار البصرى إلا أنه فى فترة البعثة قد أنجز بعض الأعمال التصويرية ذات الفكر التشكيلى السائد فــى أسبانيا آنذاك فصور بأسلوب تقنى مختلف وحالة لونية وخطية تتشابه كثيرا مع مثيلاتها فى أسبانيا فى نفس الفترة فقام برسم العنصر الإنسانى مهتما بعنصر

المــرأة ومســتخدما فــيه الديناميكية الخطية التى تحمل شحنة لونية تتكامل مع الانفعال التقنى الذى يبدو فى تلك الأعمال، ومن هذه المجموعة لوحته شكل رقم (٩٥) التى صور فيها مقطع من جسد عارى لفتاة والتى تشبه إلى حد كبير الفكر التقــنى والمعالجــة اللونــية لأحد أعمال المصورة الأسبانية أورورا فاليرو التى أنجزتها فى عام ١٩٩١ شكل رقم (٩٦) والتى يظهر فيها نفس المقطع لجسد فتاة أيضــًا يتفق مع الجسد فى لوحة محمد عبد المنعم فى بعض التحويرات الخطية لجسد الفتاة والحركة الانفعالية للفرشاة.

كمــا يظهــر ذلك التشابه أيضا فى لوحة أخرى الفنان شكل رقم (٩٧) والــتى صــور فــيها امرأة تقف ممسكة بزهرة فى يدها مع لوحة لنفس الفنانة أنجزتها عام ١٩٨٨ شكل رقم (٩٨) إلا أن أورورا قد صورت امرأتان فى تلك اللوحة ولكن بمعالجة خطية تتفق مع معالجة محمد عبد المنعم فى لوحة "امرأة".

ومن الواضح على أعمال الفنان محمد عبد المنعم أنه قد تأثر بشكل كبير بالفكر الأسبانى السائد هناك خلال فترة بعثته وأيضا بالأسلوب التقنى الديناميكى المتناســب والحالــة الوجدانــية هــناك الــتى تتشكل تبعا للظروف الاجتماعية والديناميكــية المعيشــية والطبيعة التكنولوجية السريعة والمتطورة مقارنة بالحياة الاجتماعية ذات الطابع المصرى الهادىء.

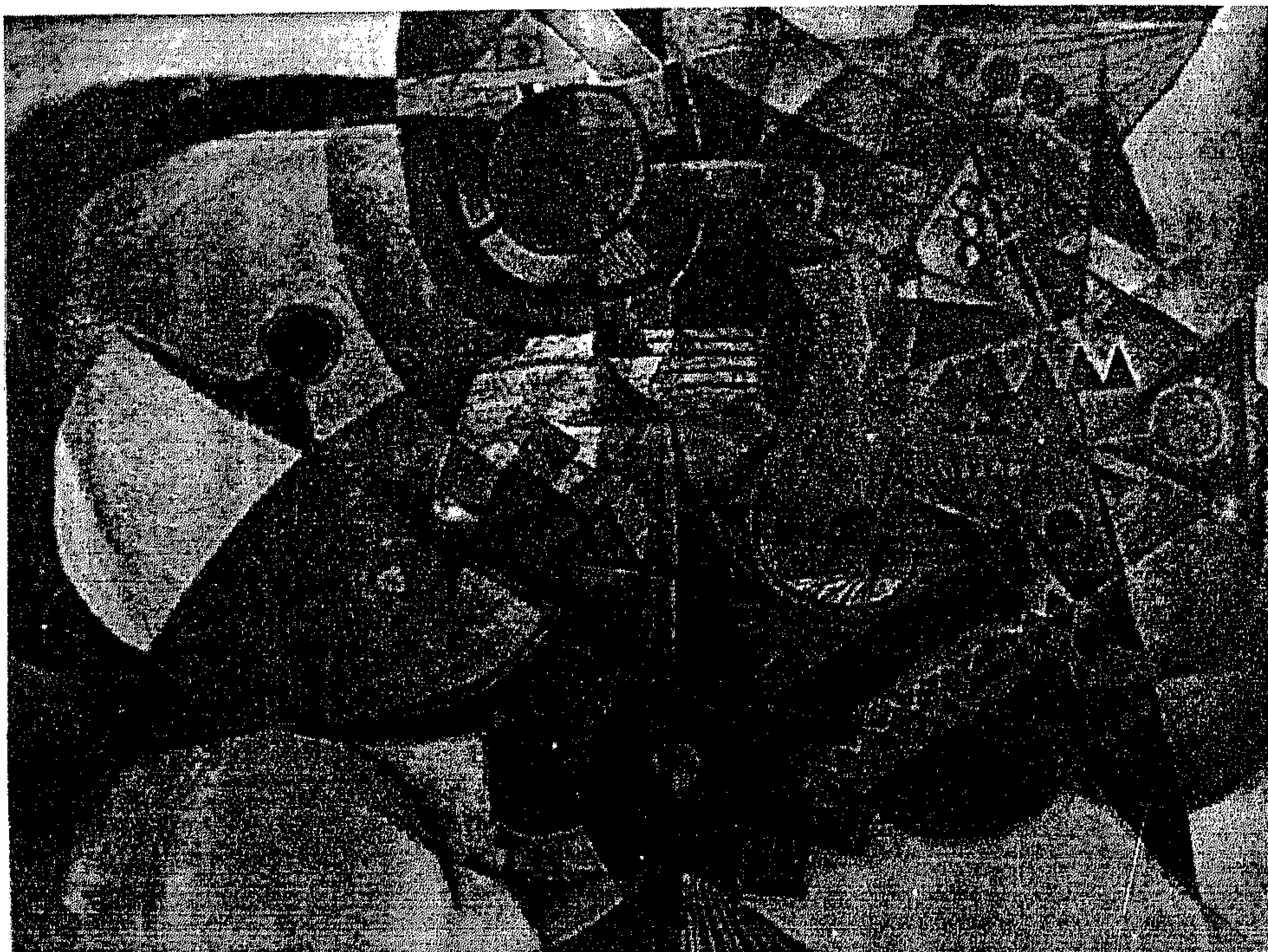
وهــناك مجموعة من الأعمال التصويرية التى أنجزها الفنان محمد عبد المــنعم أيضــًا أثناء فترة بعثته الأسبانية والتى يتضح فيها نفس الأسلوب التقنى السابق عنه الذكر بلمسات فرشاته السريعة العنيفة فى خليط لونى يمتزج ويتراكم ويــتفاعل مــع بعضه البعض ويظهر ذلك فى لوحته " تجريد " شكل رقم (٩٩) والتى صور فيها شكلا يشبه النحلة الطائرة والتى تنطلق من المهاترات الأرضية إلــى الفضــاء الأزرق الفسيح مع أقرانها، كما قام بتصوير منظر طبيعى بسمائه الصــافية لتكويــن مــتكامل لإحدى المبانى القديمة فى أسبانيا شكل رقم (١٠٠) والــذى تتضــح فيه جرأته التعبيرية المنبثقة من الخبرة التصويرية لفنان دءوب

صـــبور يحاول البحث فى جنبات الحياة عن أسلوب خاص يتميز به عن قرنائه، وبـــالفعل لقـــد نجح محمد عبد المنعم فى الوصول لذلك التميز وتلك الخصوصية ولكـــن يـــنقص أعمالـــه الهوية المصرية التى تضفى ثراء للأعمال التصويرية المستوحاة من العبق البيئى للمكان الذى ترعرع فيه وعايشه بكل ظروفه وآماله وآلامه وأفراحه وطموحاته، كما قام بتصوير لوحة تجريدية فى نفس الفترة شكل رقـــم (١٠١) والتى صور فيها وجه آدمي متوسل بحركة يده تتشابه معالجته مع معالجـــات الوجـــوه التكعيبية عند بيكاسو حينما كان يرسم الوجه بأكثر من أنف ويحدده بخطوط متتالية إلا أن محمد عبد المنعم قد طور تلك الفكرة بحلول تقنية تتضـــح فيها سمات أعماله فى تلك الفترة ذات الألوان القوية واللمسات السريعة والعنـــيفة، كمـــا أن معالجـــته للمســـاحة اللونية المتمثلة فى خلفية اللوحة تشبه المعالجـــات اللونـــية الـــتجريدية فى أعمال المصور خوان ميرو فى قوة اللون الأزرق وفـــى ترديدات الأشكال الصغيرة والغريبة فى تلك المساحة، كما تتشابه تلك الخطوط القوية فى لوحة محمد عبد المنعم مع الديناميكية الخطية التى تظهر فى أعمال المصورة أورورا فاليرو.

بذلك يكون المصور محمد عبد المنعم قد تأثر بالفن الأسبانى تأثرًا كبيرًا خلال فترة بعثته هناك ونجح فى استقاء عناصره وتقنياته المختلفة والتى ظهرت فى أعمال عدة مصورين أسبان وصاغ ذلك بصورة فريدة تنبىء بظهور مرحلة جديـــدة مـــن خـــلال أعماله القادمة والتى تتوقع الباحثة أنها ستكون مزيجًا من المعاصرة الناجحة التى حققها فى أعماله أثناء فترة البعثة وأيضًا من أعماله التى أنجـــزها قـــبل فترة البعثة والتى تحتوى على العناصر الفنية الأصيلة والراسخة المنبثقة من الفن المصرى القديم.

ولعـل بعض الفنانين الذين التقت بهم الباحثة كانوا قد رفضوا فكرة تأثر أعمالهم بأعمال الفنانين الأسبان فارضين فى ذلك الاعتراف بالتأثر نواح سلبية، إلا أن الباحـثة تـرى أن التأثر فى حد ذاته بالمناخ المختلف وطبيعة الحياة ولا سـيما الحـياة الفكـرية والتشـكيلية لهو سمة الفنان الذى يتعايش مع الظروف المحـيطة به فى أى مكان يقطن فيه حتى وإن كان لفترة محدودة، ذلك التأثر فى حـد ذاتـه يمكن أن يحمل البعدين الإيجابى والسلبى معا يتوقف كل منهما على الجـذور الفنية المتشعبة لدى الفنان والأرض الراسخة التى يقف عليها والتى نبع مـنها وجدانـه وفكره وأيضا الجدران التى قام ببنائها بتنمية ثقافاته وتقنياته من خلال الاحتكاك والاضطلاع والتحاور.

فالجانب الإيجابى فى ذلك التأثر أن تشيد تلك الجدران متوائمة تماما مع جـذور وأرض المنشأ ومتطورة تطورا منطقيا من تلك الجذور ونابعة من نفس الوجدان الصادق استكمالا للمسيرة التشكيلية للفنان، أما الجانب السلبى فيتمثل فى كـل ما هو عكس ذلك، إلا أن الفن المصرى بداية من العصر الحجرى ومرورا بالفرعونى والقبطى والإسلامى يحمل فى طياته رموزا وعناصر جمة لم تستغل إلـى الآن بشـكل وافى فهو تلك الأرض الصلبة التى يجب أن تقف عليها أقدام التشـكيليين المصـريين الذيـن يتمتعون بوجدان دافىء ومشاعر خالصة وآلام جماعـية وتدفقـات إبداعـية ولـيس معنى ذلك أن يتجه المصورون إلى رسم الجـدران الفرعونـية فى أعمالهم أو إدخال الرسومات الحجرية بشكل مقحم فى لوحـاتهم وإنمـا هـو ذلك الاستغلال الواعى لتلك الثروة ومحاولة التنقيب عن دواخلها وأسرارها داخل التاريخ وداخل الوجدان فى آن واحد.. مع القيام بعملية فـرز دائـم لأى تأثيرات دخيلة على الفن التشكيلى فى مصر سعيا وراء تحقيق الهويـة المصـرية وإبـرازها مرة أخرى على المستوى العالمى قدوة بما فعله أسـلافنا فـى العصور الماضية والتى سبق الحديث عنها.. فذلك أولى بكثير من التعصـب أو الاستسلام للتأثر غير المبنى على أسس سعيا وراء المستوى الفنى العـالمى الذى تطور فى مجتمعات وظروف لم نحياها نحن ولم نتأثر بها فكيف نـتعايش وجدانـيا بصدق مع نتائجها.. وحتى وإن حاول بعض التشكيليون فعل ذلك فلن ينتجوا سوى أعمال لن تصبو لأن تكون عالمية بالإضافة إلى أنها تكون قـد فقدت مصريتها فتكون النتيجة حالة تشكيلية ممسوخة لا جذور لها ولا ترقى لأن تصـل فـروعها إلـى سماء العالمية لأن سر هذا الوصول متحقق فقط فى الاستغراق فى المحلية الصادقة.



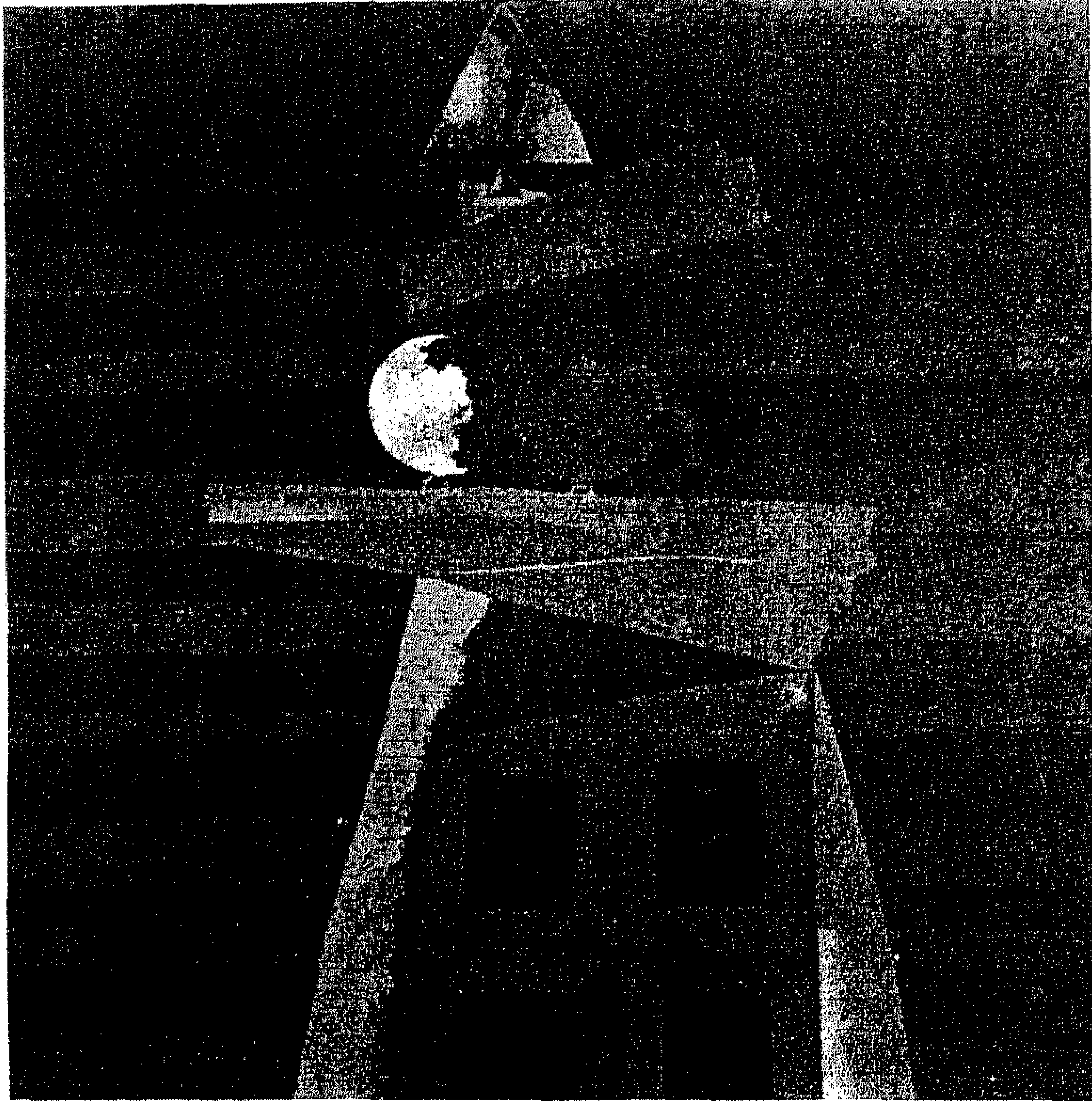
شكل رقم (٧١)

تجريد، مصطفي عبد المعطي،١٩٦٥

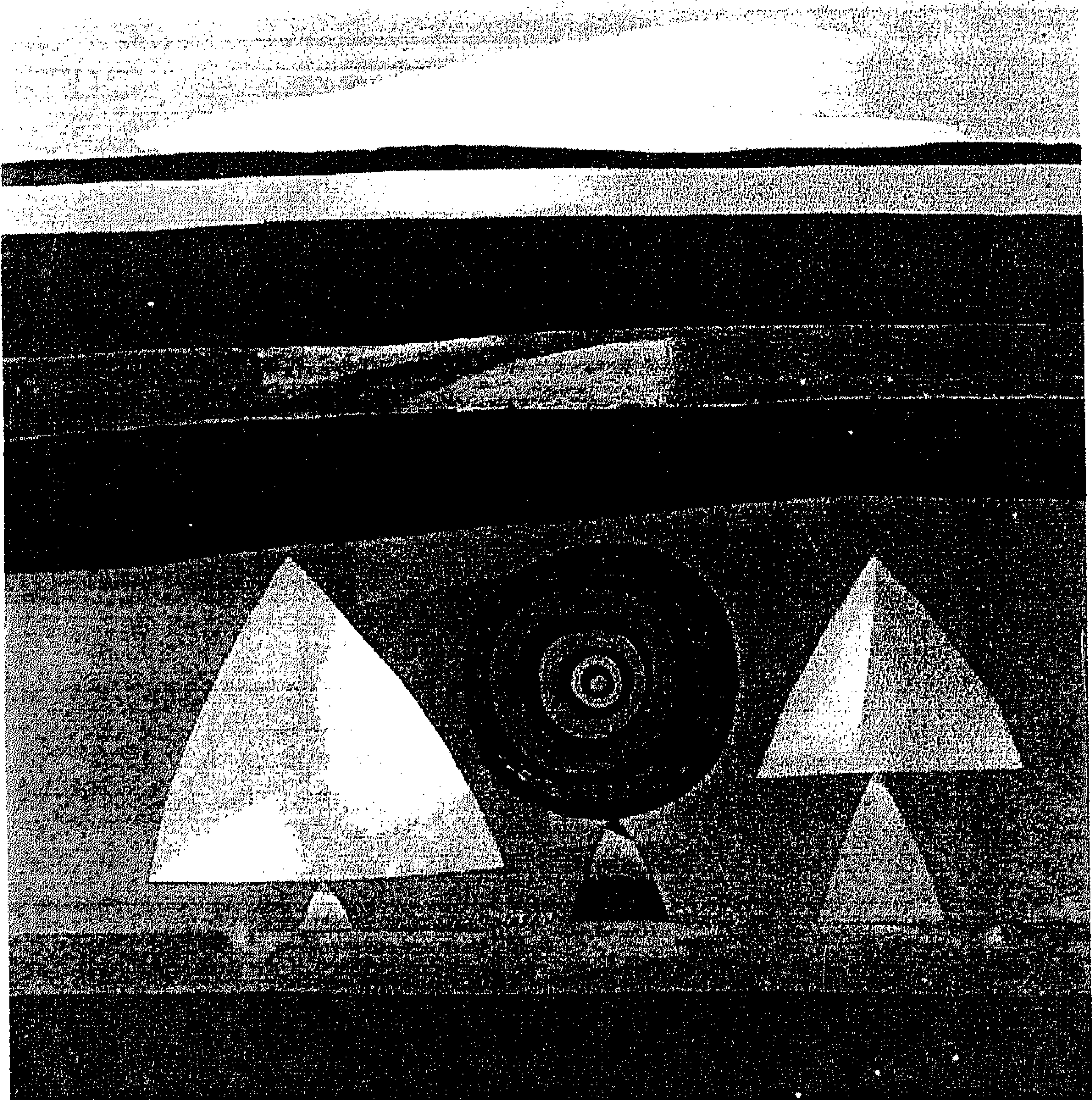


شكل رقم (٧٢)

الدبابة ، مصطفي عبد المعطي ،١٩٦٧



شكل (٧٣)
تجريد، مصطفي عبد المعطي

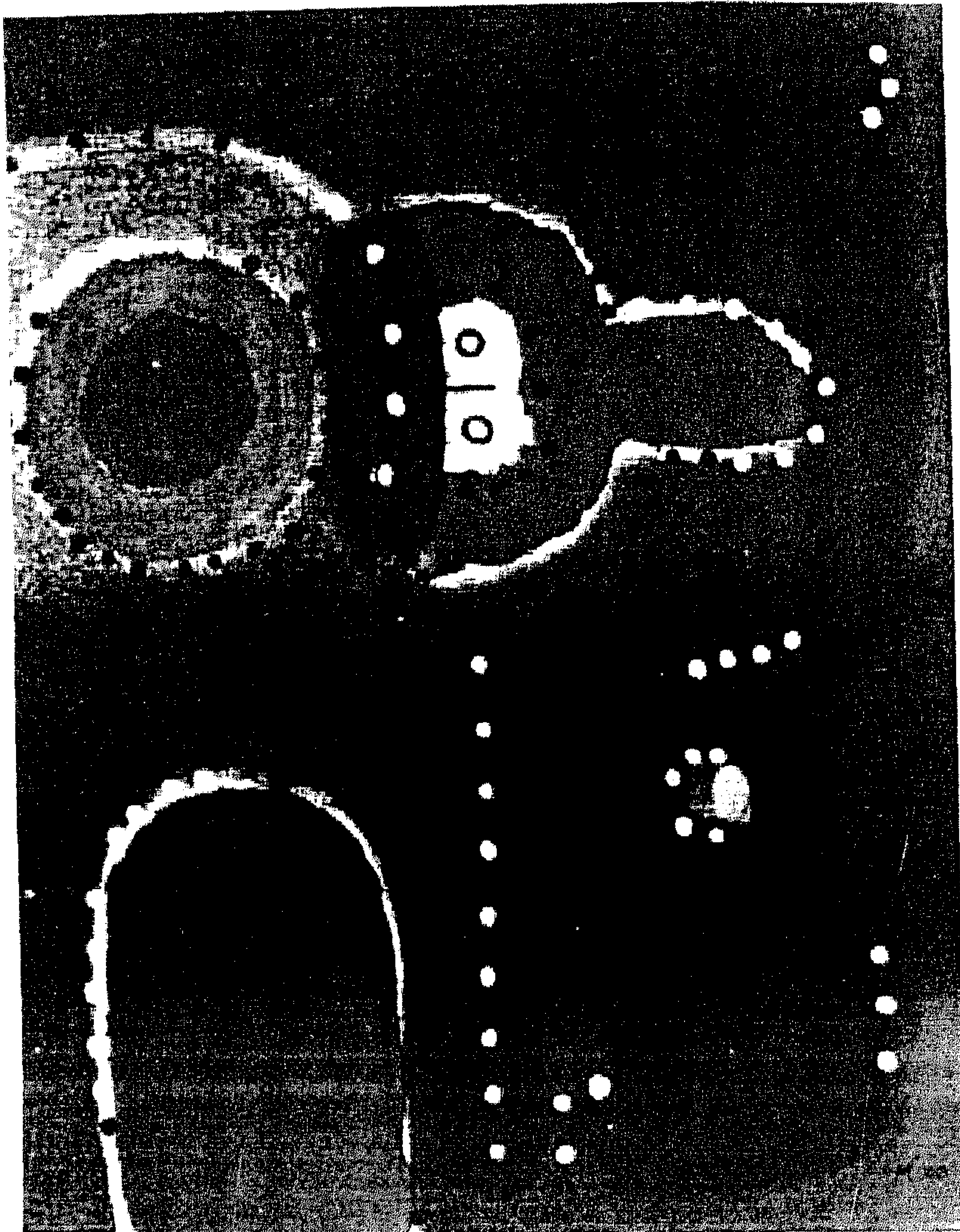


شكل رقم (٧٤)
تجريد- مصطفي عبد المعطي



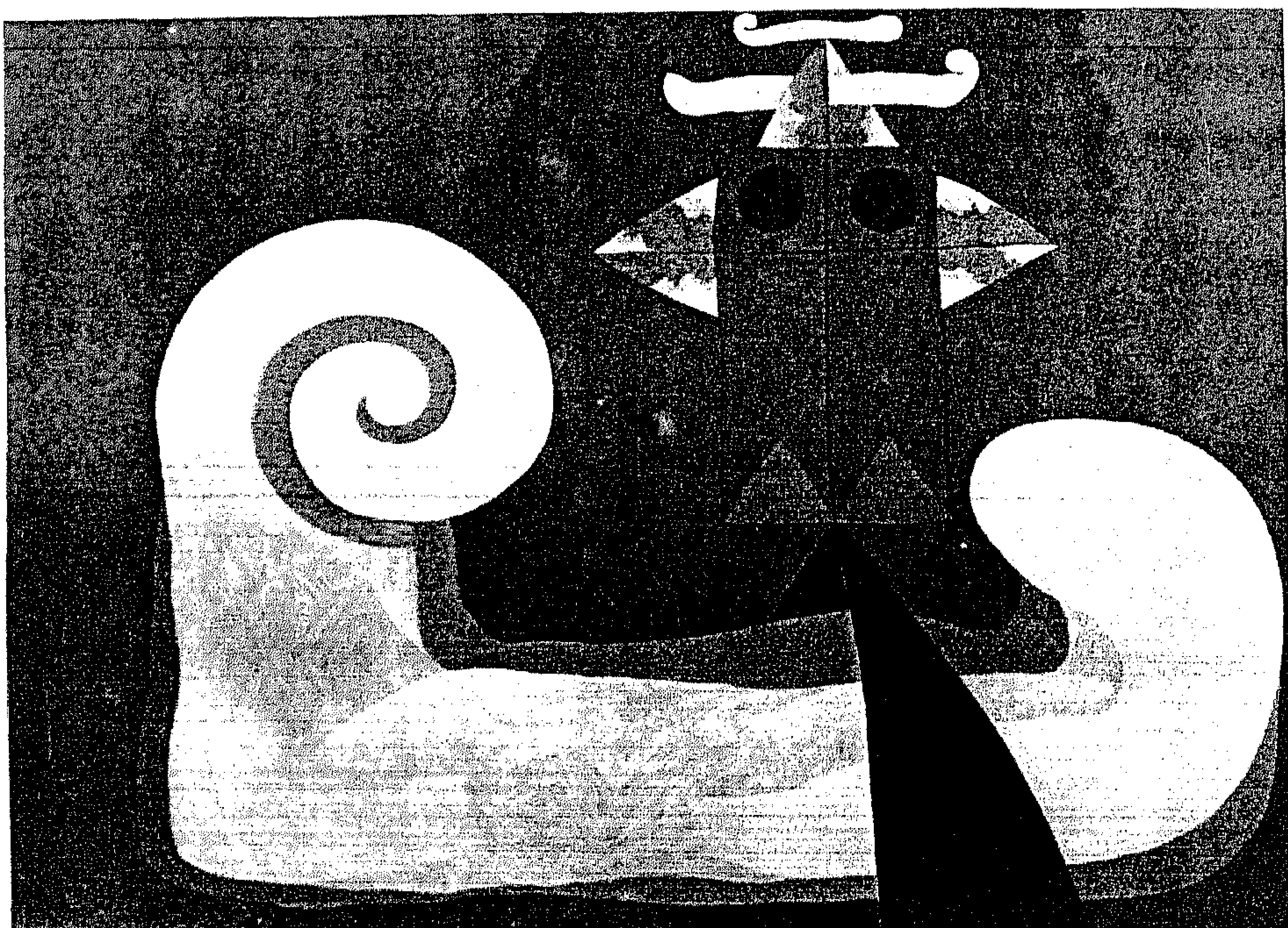
شكل رقم (٧٥)

تجريد- مصطفي عبد المعطي - ٢٠٠٥



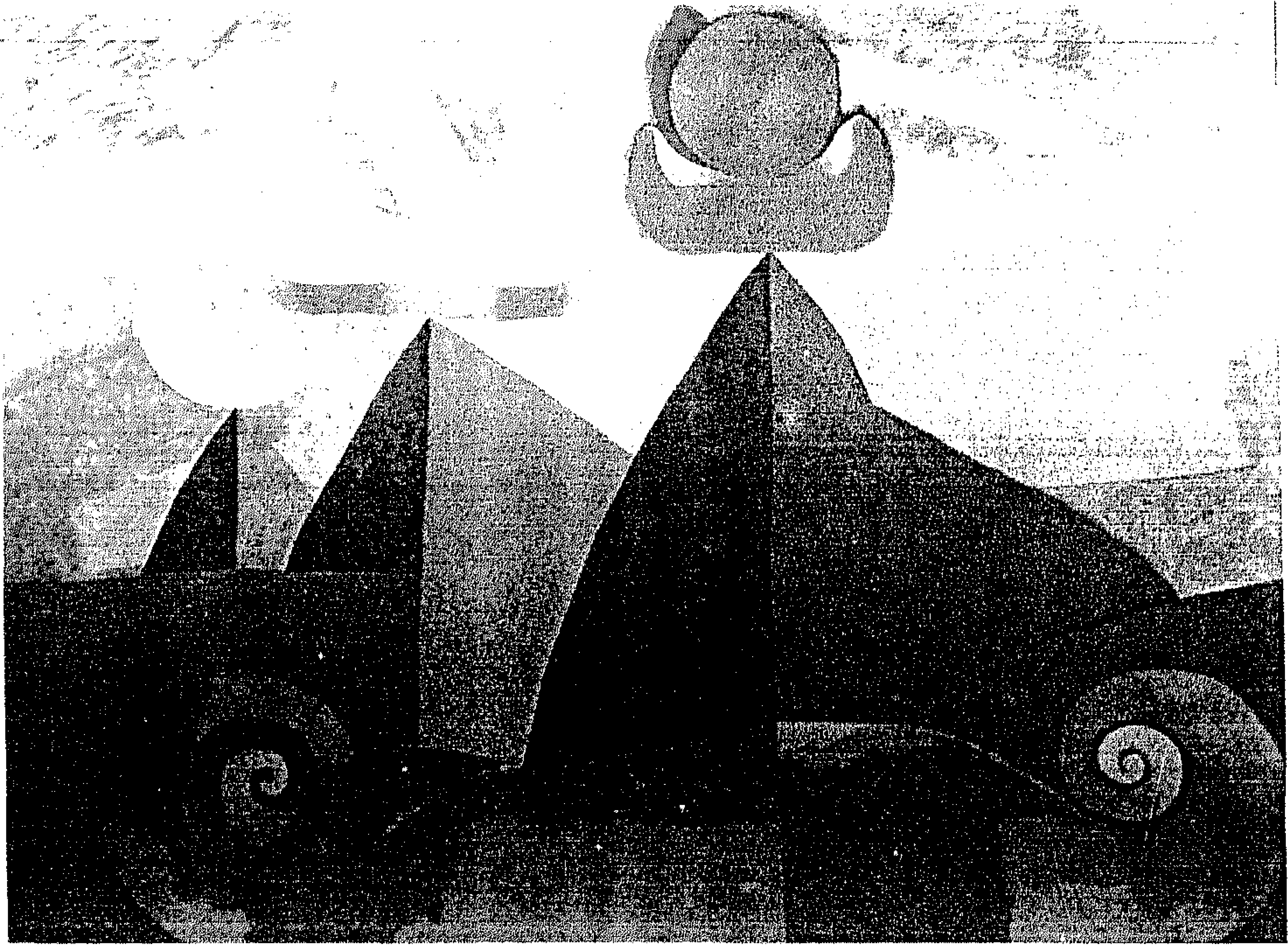
شكل رقم (٧٦)

تجريد – خوان ميرو



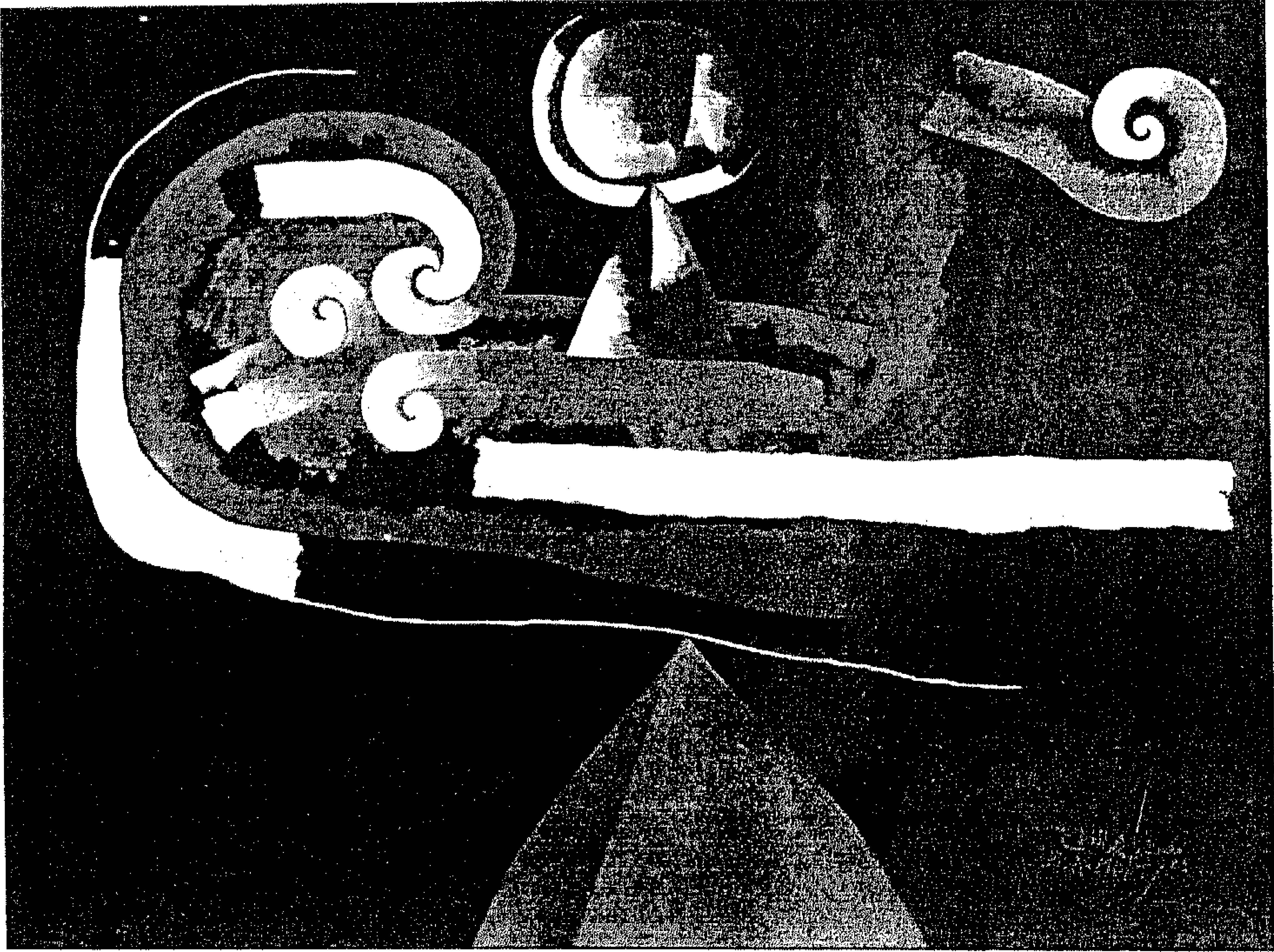
شكل رقم (٧٧)

تجريد- مصطفي عبد المعطي – ٢٠٠٥



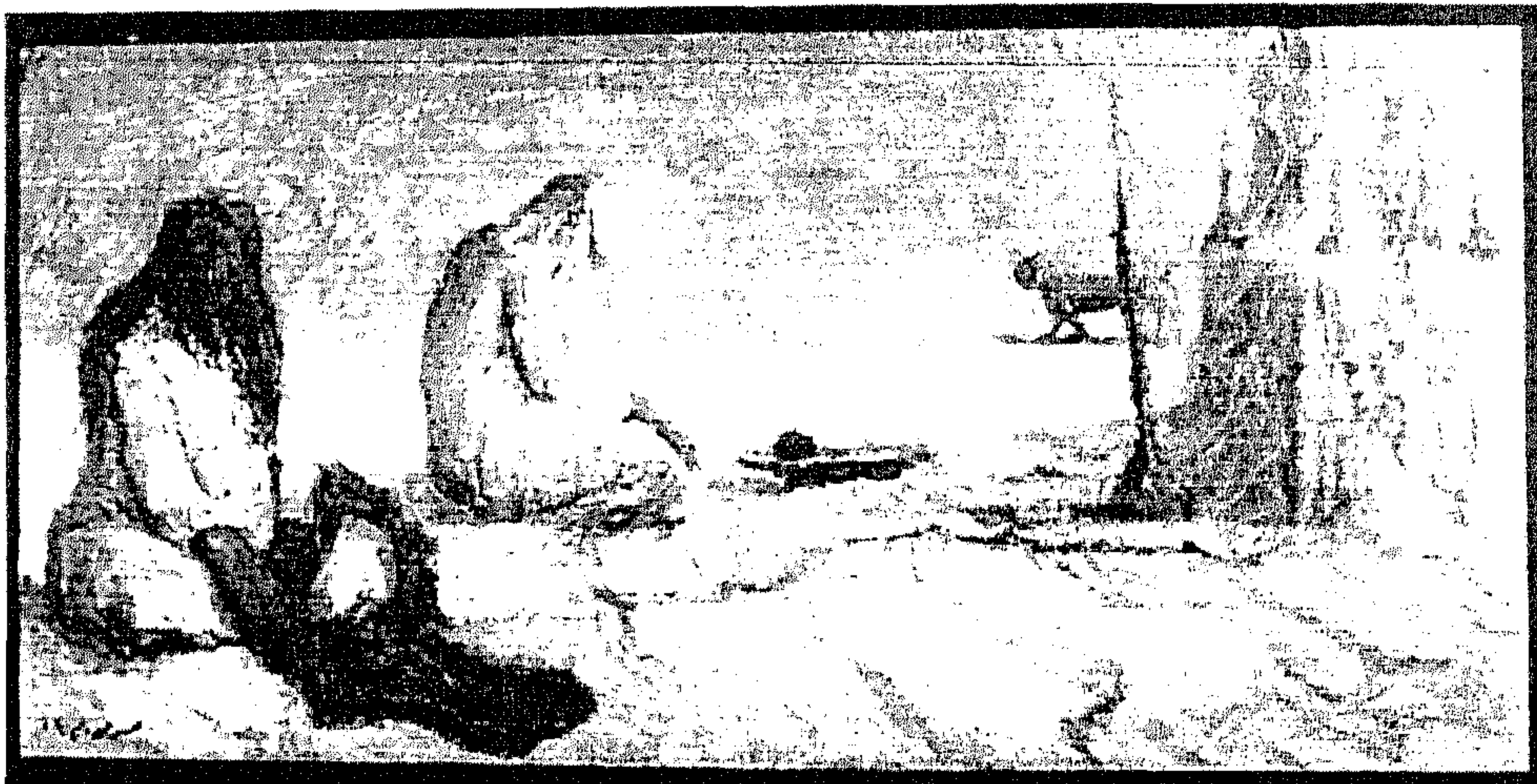
شكل رقم (٧٨)

تجريد– مصطفي عبد المعطي – ٢٠٠٥



شكل رقم (٧٩)

تجريد- مصطفي عبد المعطي - ٢٠٠٥



شكل رقم (٨٠)

من الزار – صبري منصور ١٩٦٤



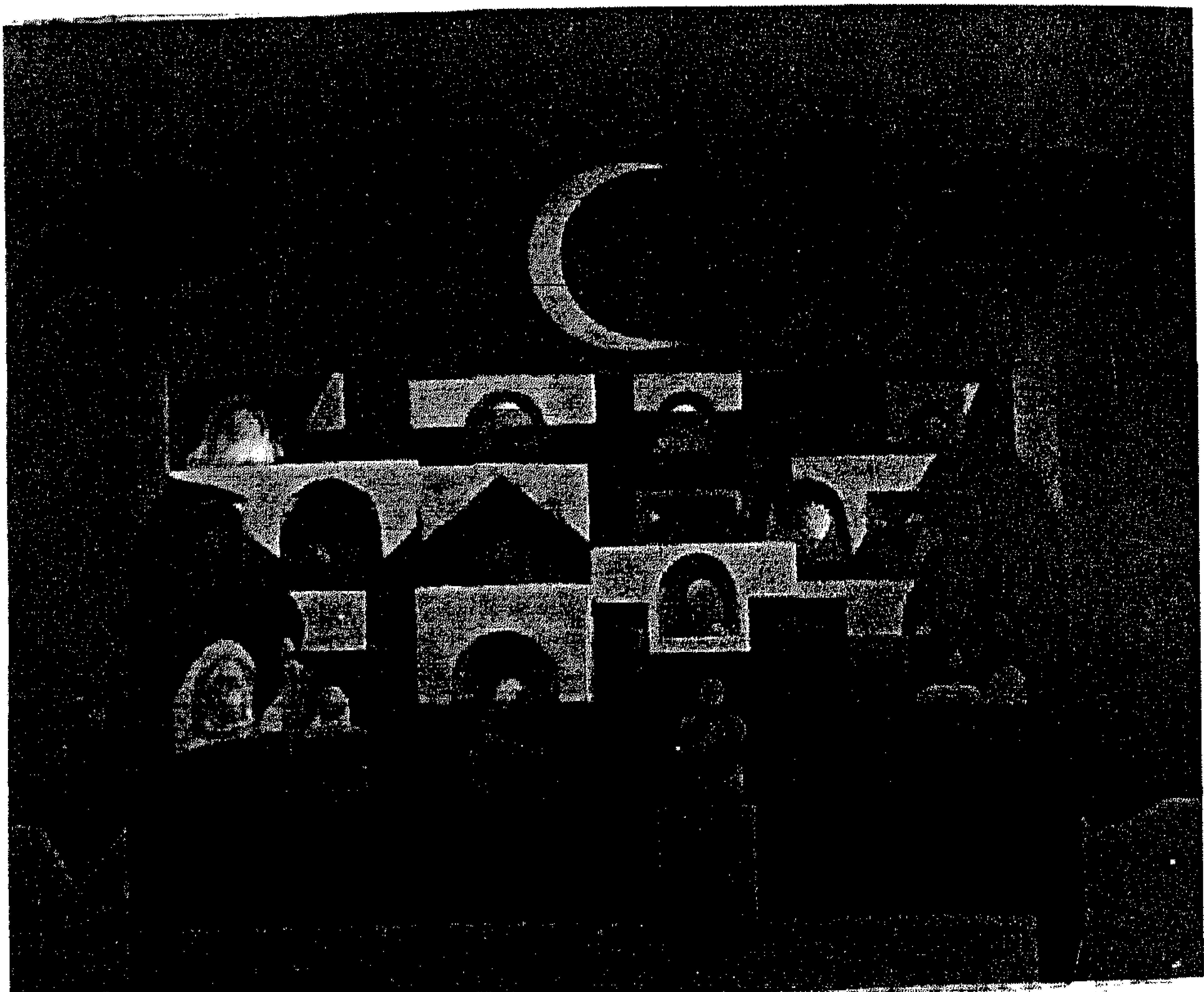
شكل رقم (٨١)

إمرأة ورجل وهلال – صبري منصور ١٩٧٠،



شكل رقم (٨٢)

إمرأة ورجل وهلال – صبري منصور ،١٩٧٠



شكل رقم (٨٣)

بيوت وظلال – صبري منصور،١٩٨٢



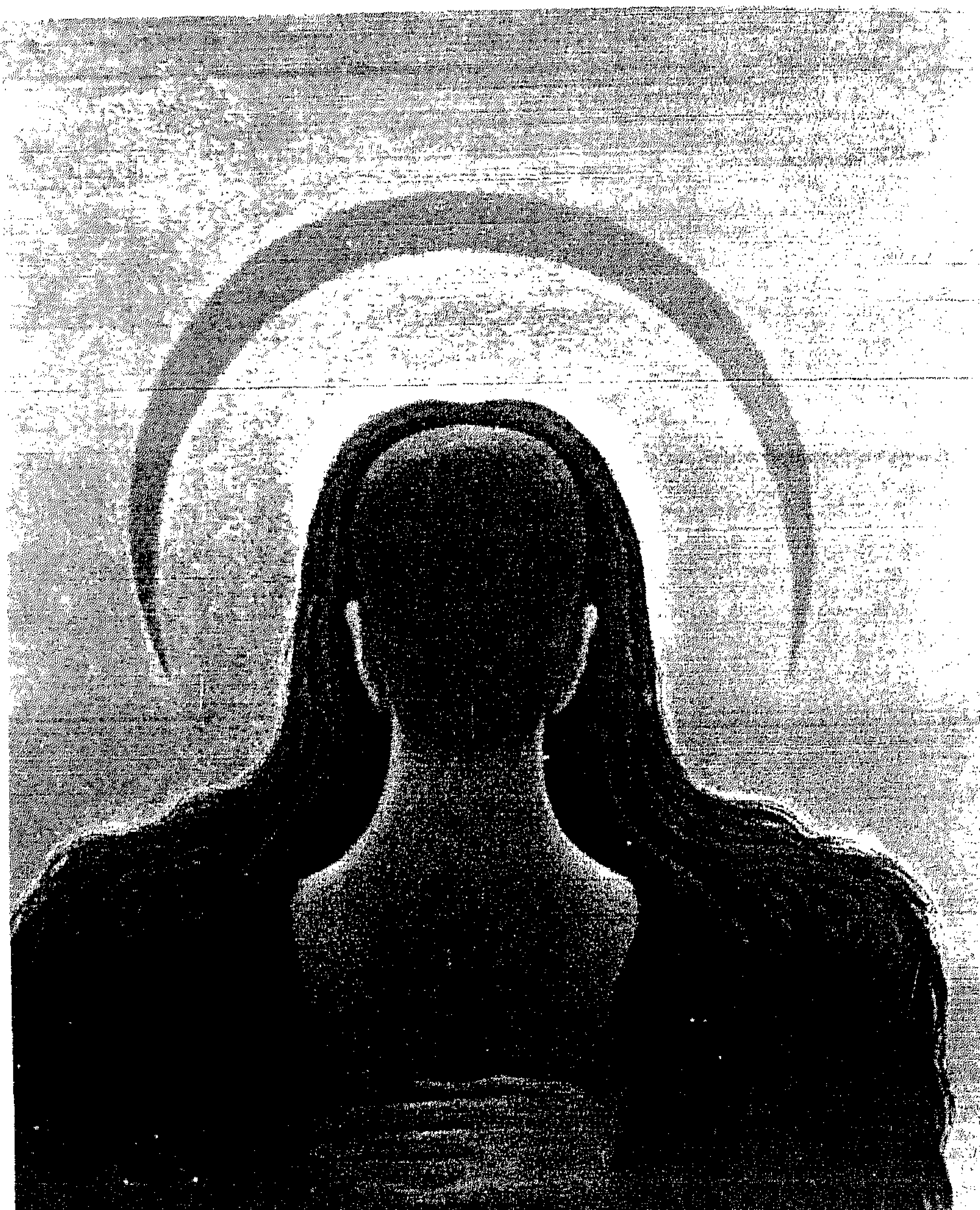
شكل رقم (٨٤)

ترانيم مصرية – صبري منصور، ١٩٨٩



شكل رقم (٨٥)

بيت الأسرار – صبري منصور ، ١٩٩٥



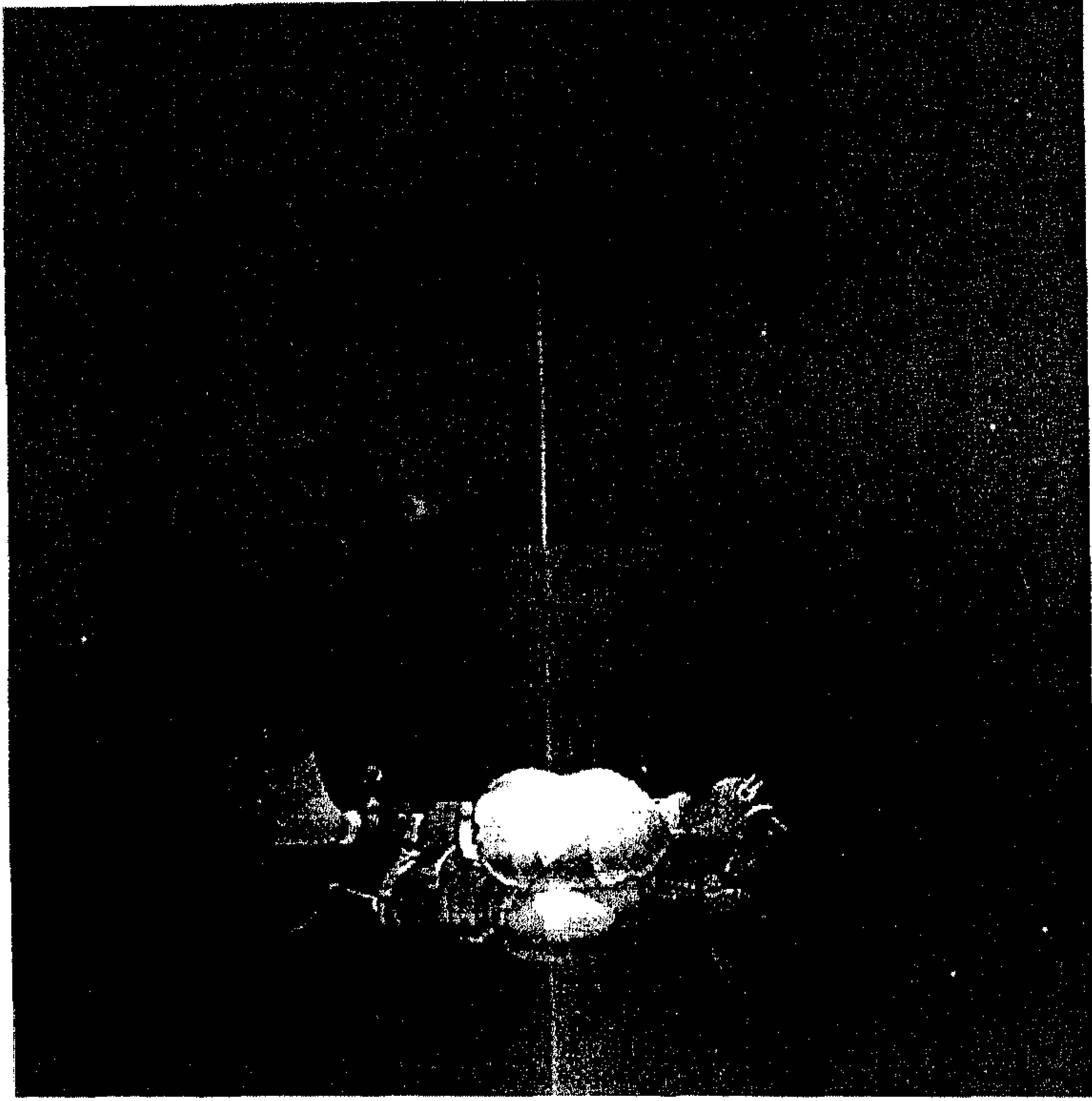
شكل رقم (٨٦)

رجل وامرأة وهلال – صبري منصور ٢٠٠٣،



شكل (٨٧)

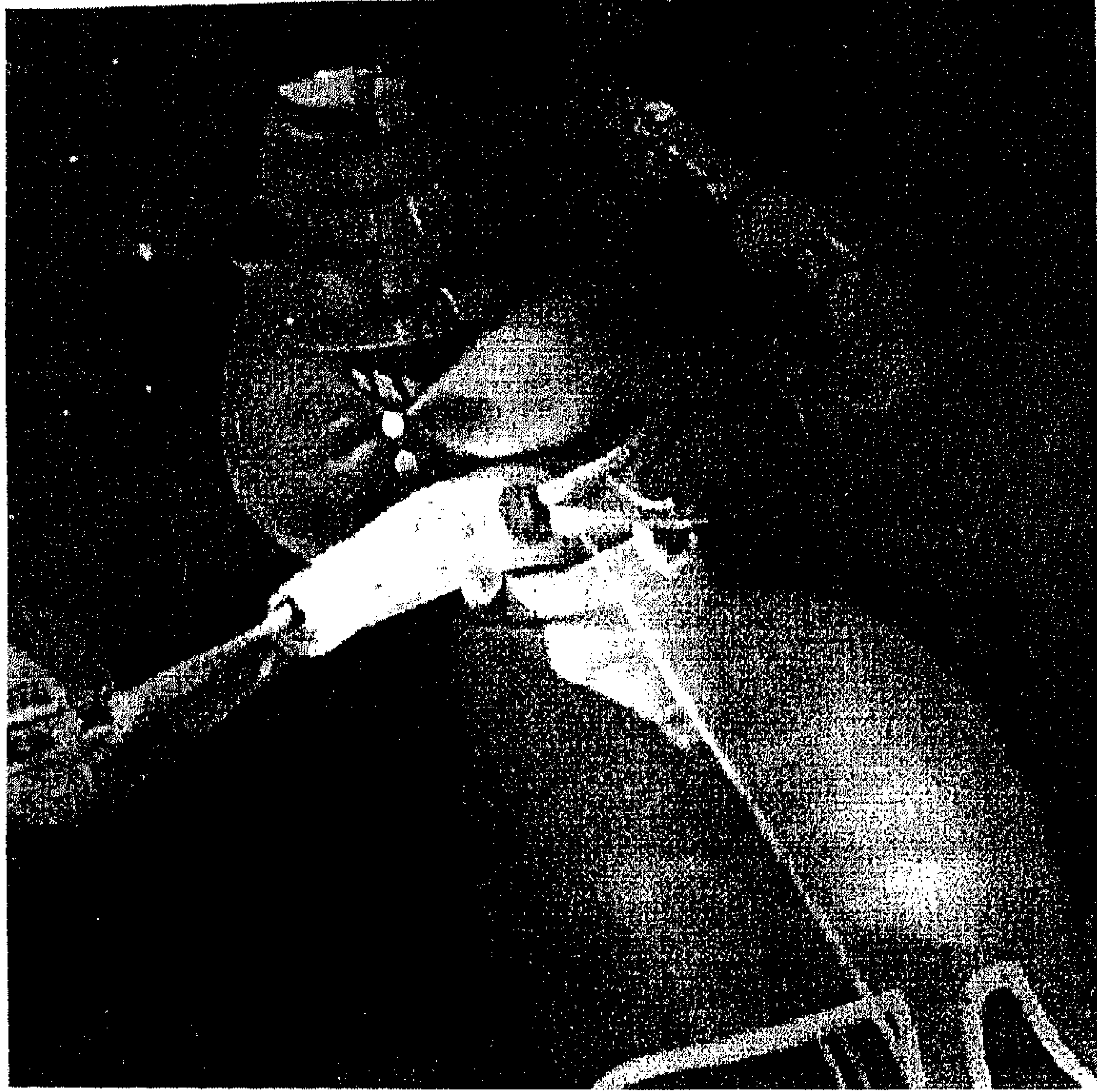
يوم الحساب – أحمد نوار – ١٩٦٧ – رسم بالقلم الرصاص



شكل رقم (٨٨)

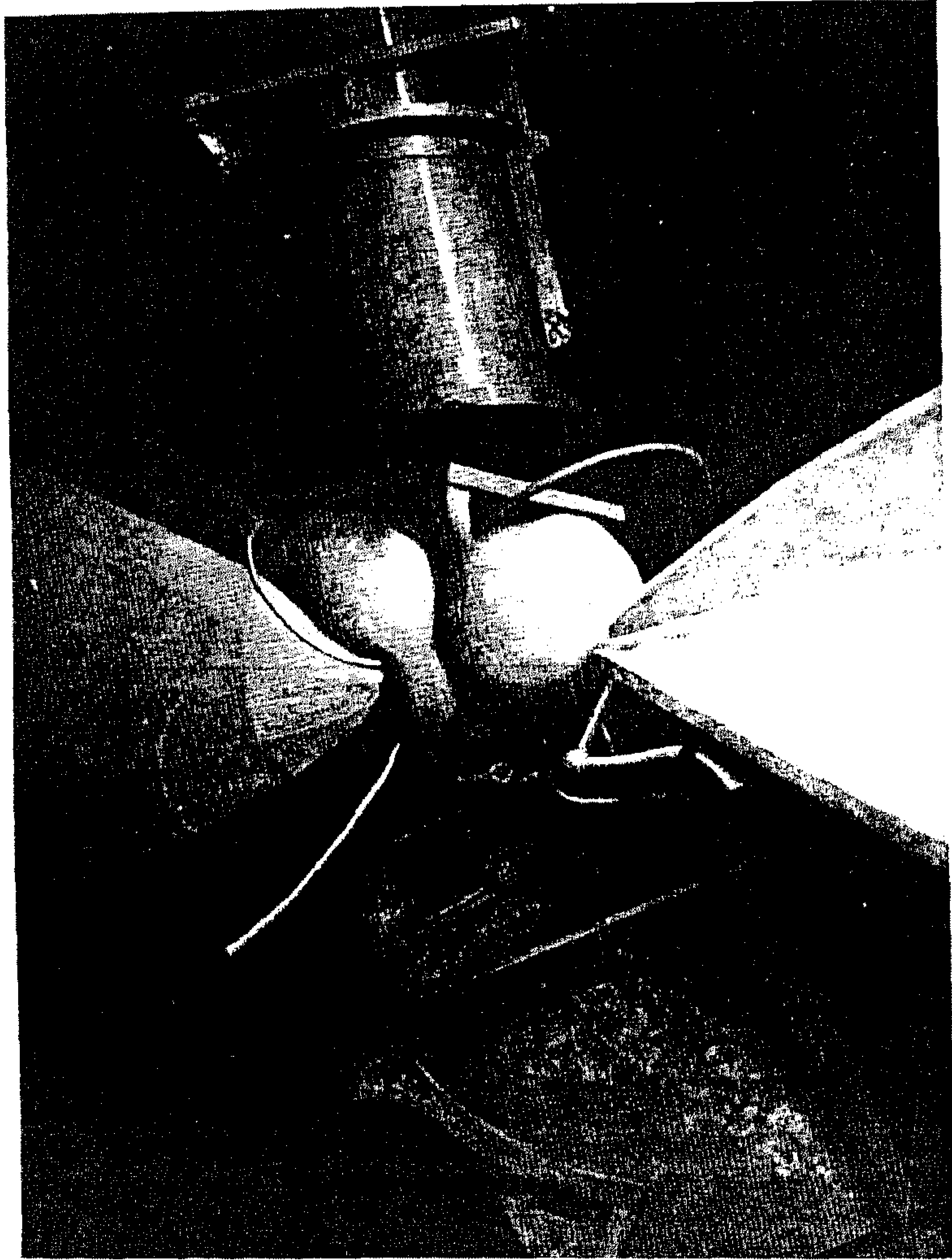
الإنسان والهدف – أحمد نوار، ١٩٧٣

تصوير بالجواش والحبر



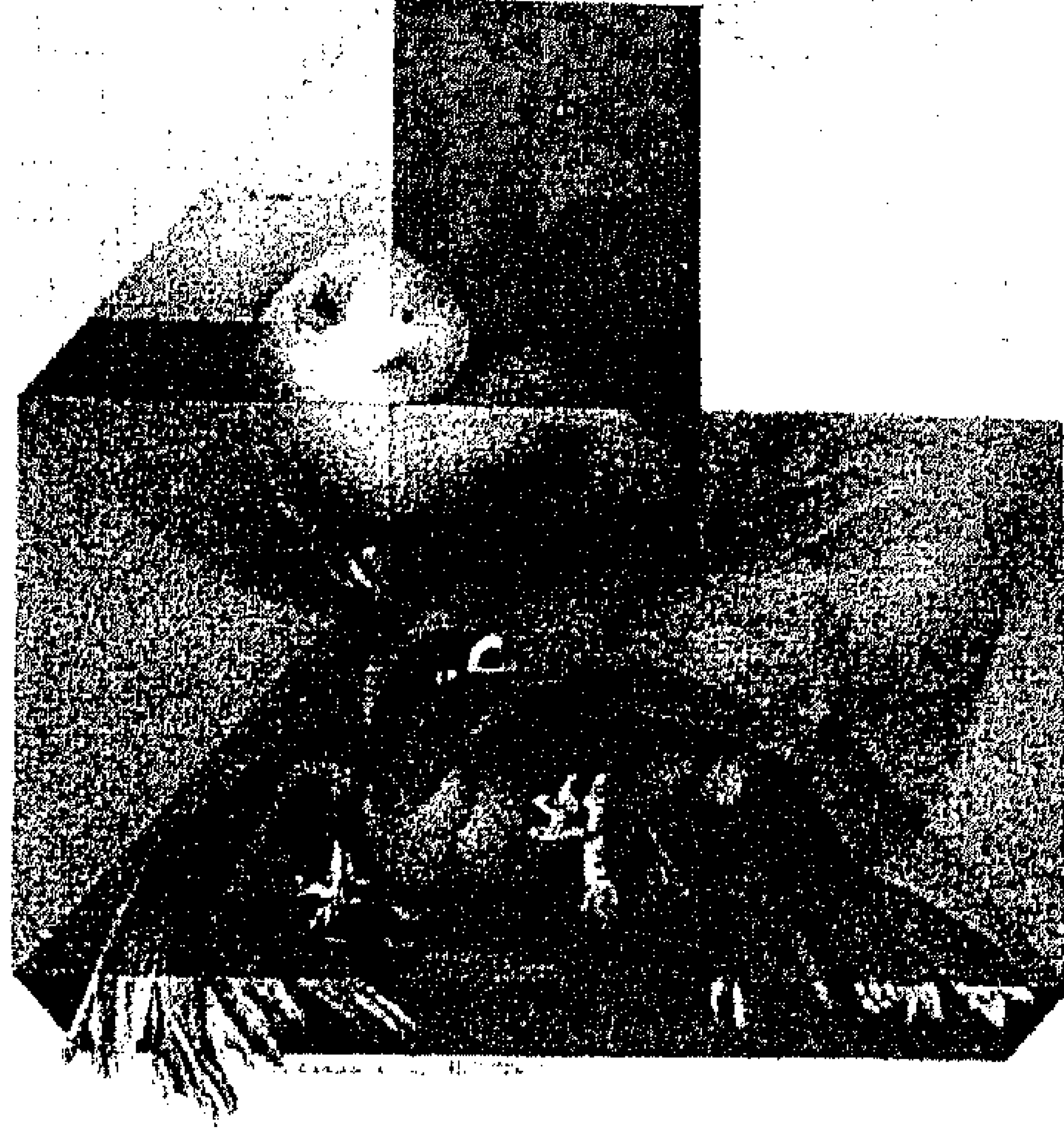
شكل رقم (٨٩)

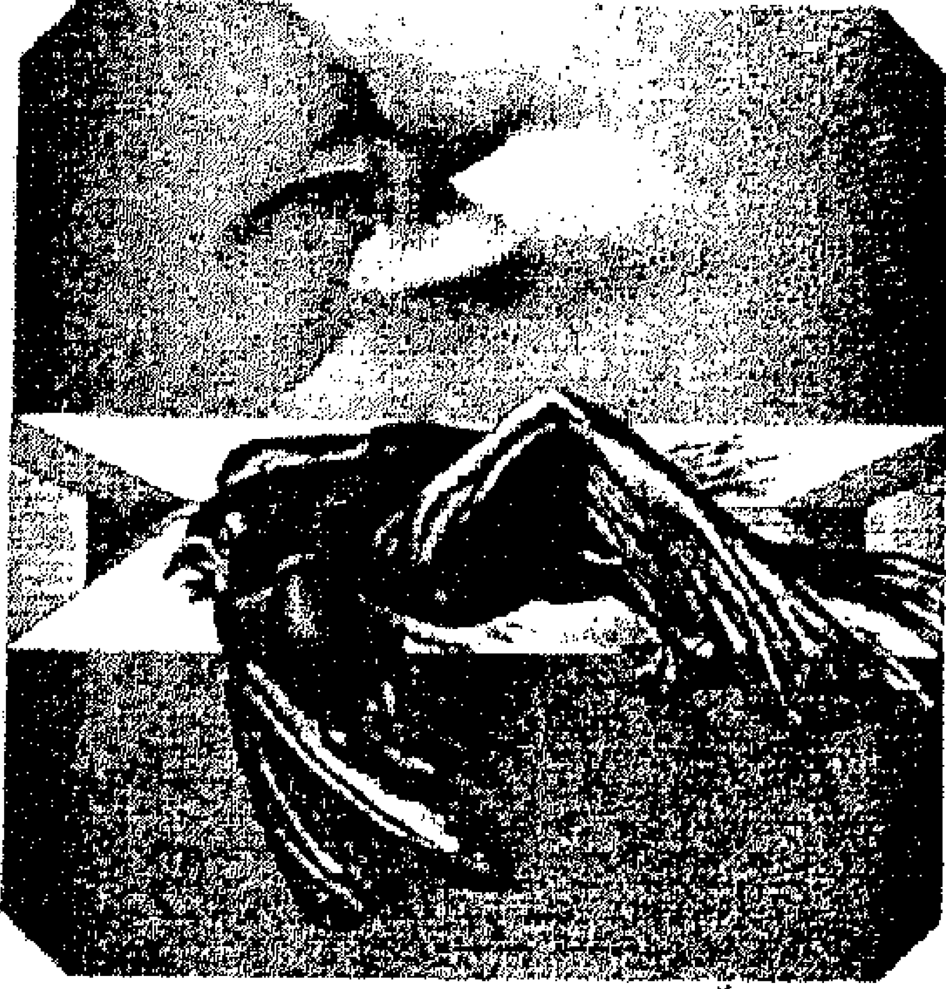
الخروج للحياة – أحمد نوار ١٩٧٥

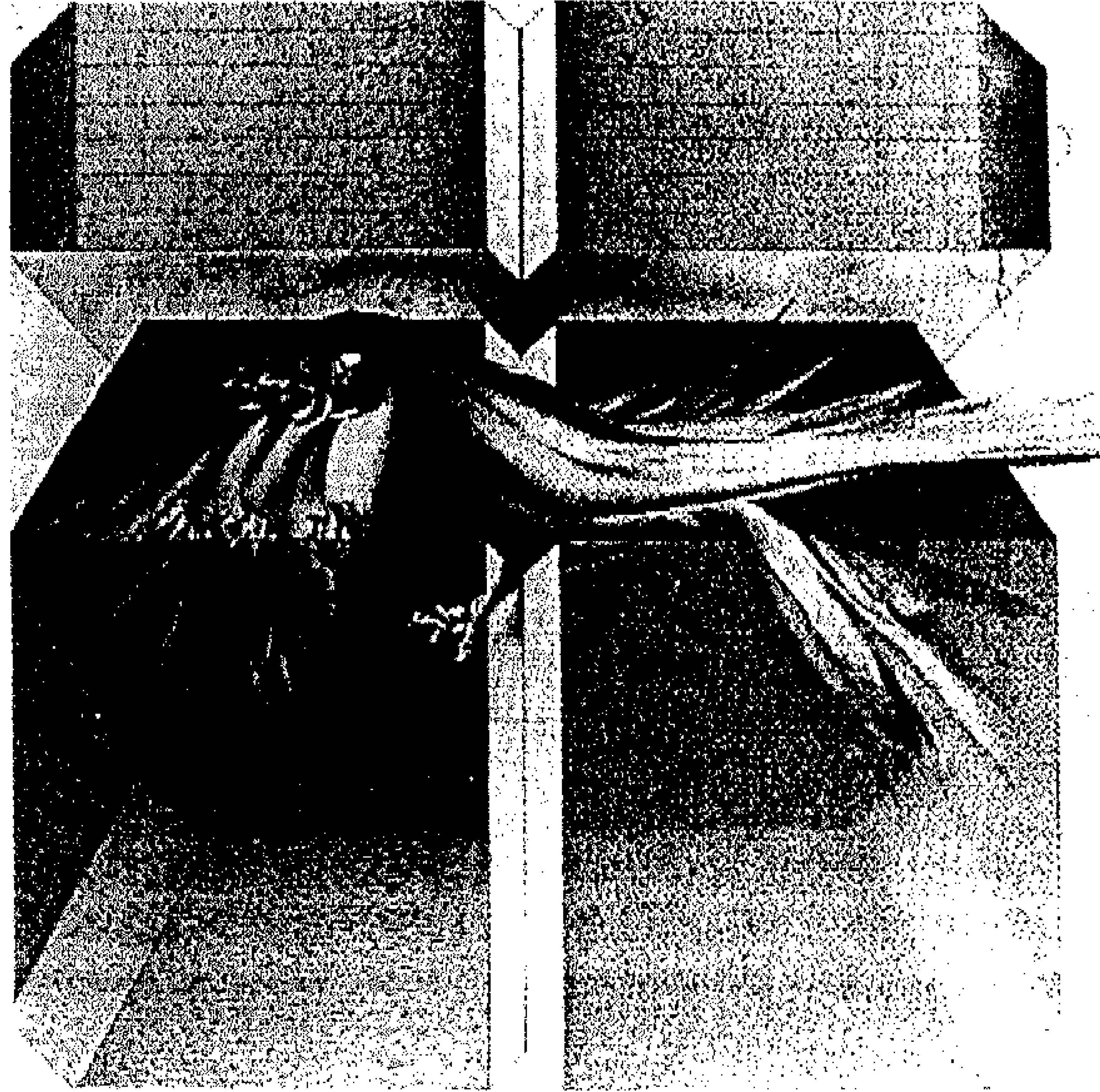


شكل رقم (٩٠)

أعضاء أدمية – لورنينز وتاردون

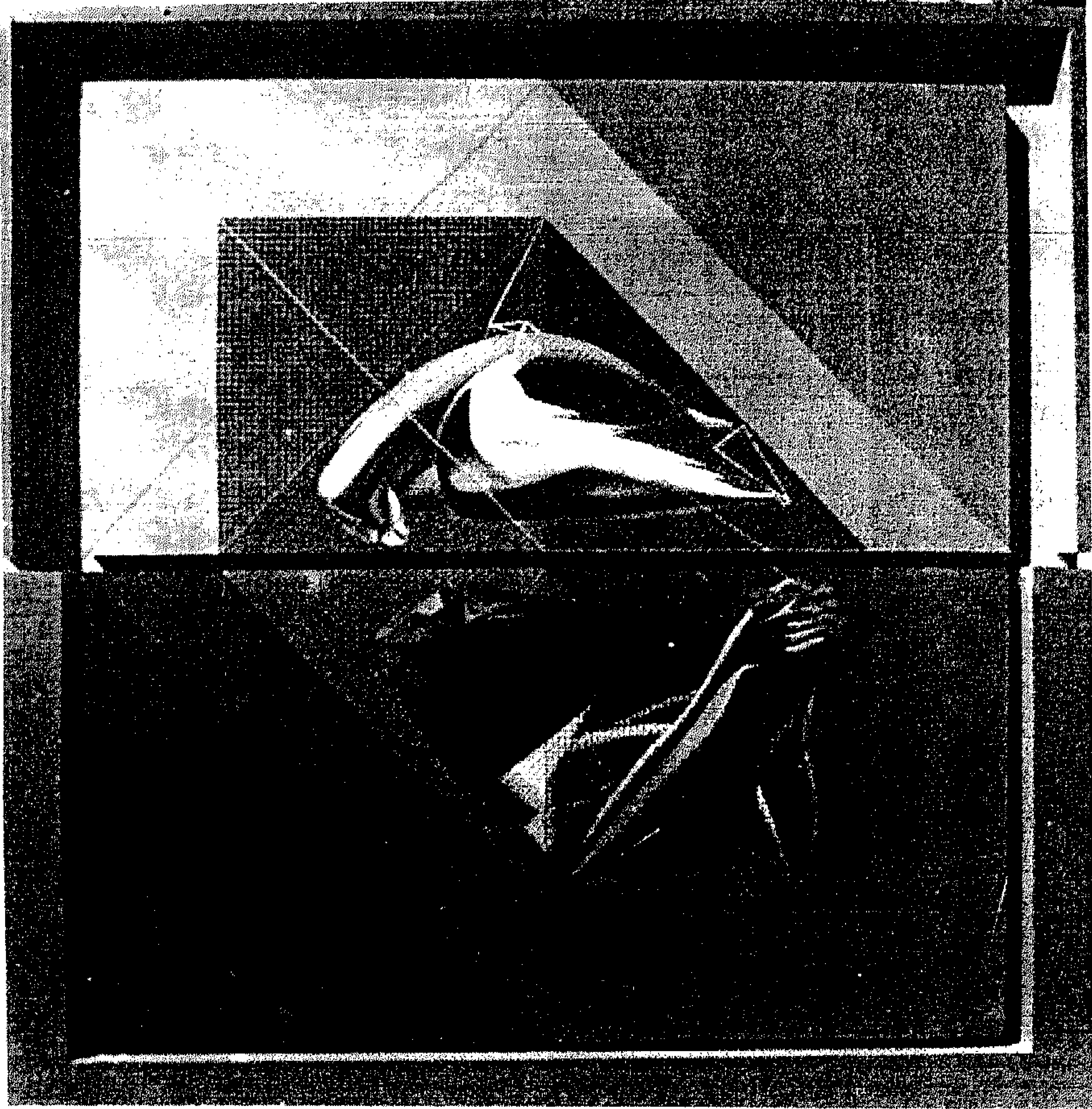






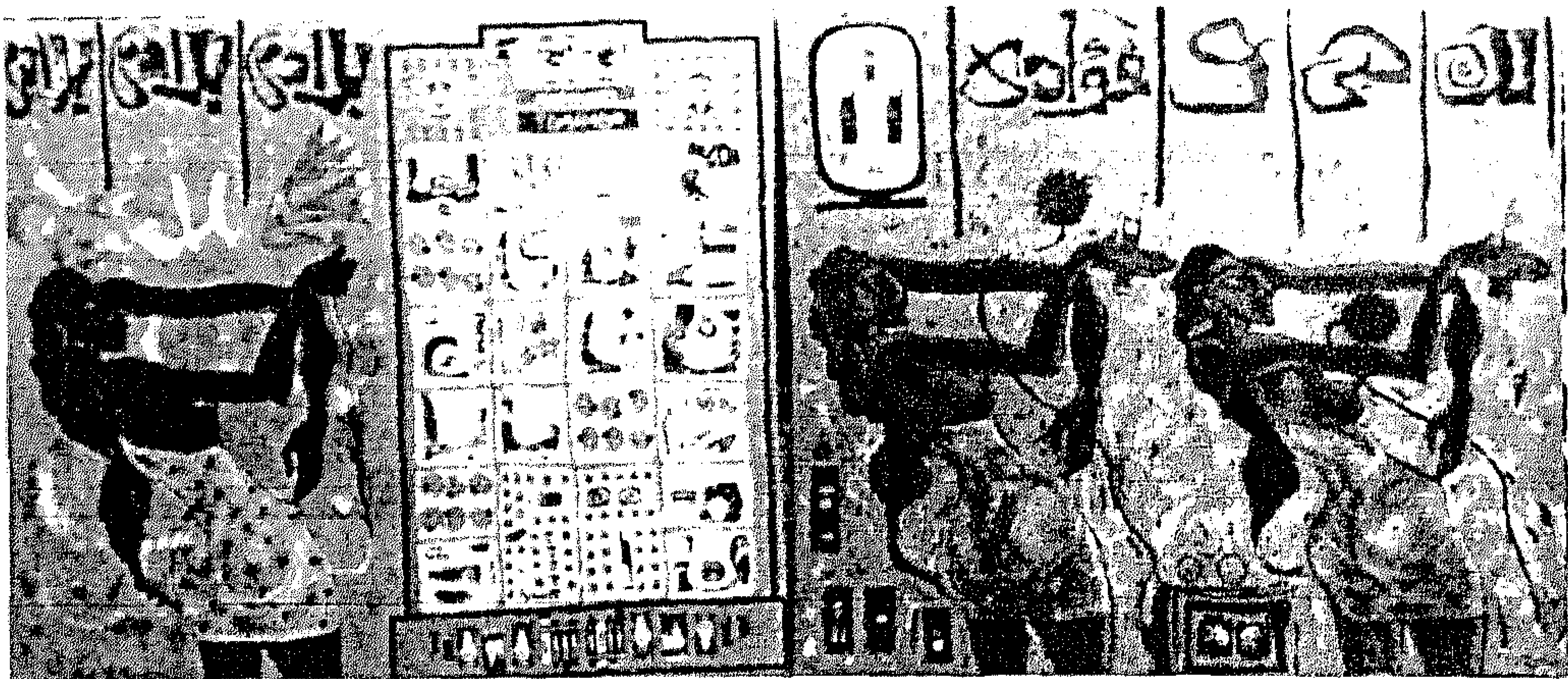
شكل رقم (٩١)

السلام ومحاولة الخروج – أحمد نوار ، ١٩٨٤



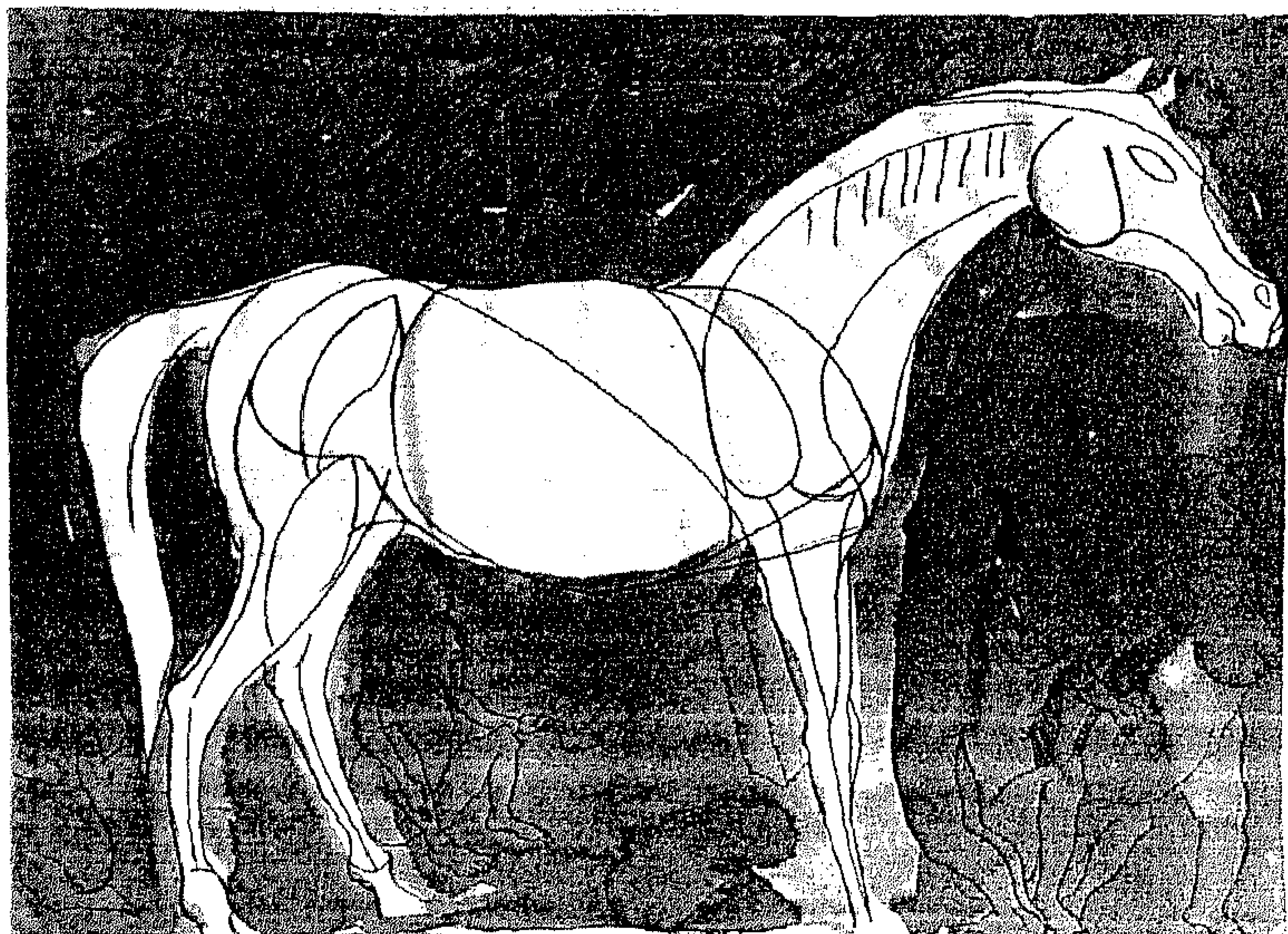
شكل رقم (٩٢)

سجود طائر السلام- أحمد نوار،١٩٨٦



شكل رقم (٩٣)

الطاقة – محمد عبد المنعم



شكل رقم (٩٤)

الحصان – محمد عبد المنعم



شكل رقم (٩٥)

جسد- محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية



شكل رقم (٩٦)

جيا – أورورا فاليرو – ١٩٩١



شكل رقم (٩٧)

امرأة – محمد عبد المنعم – فترة البعثة



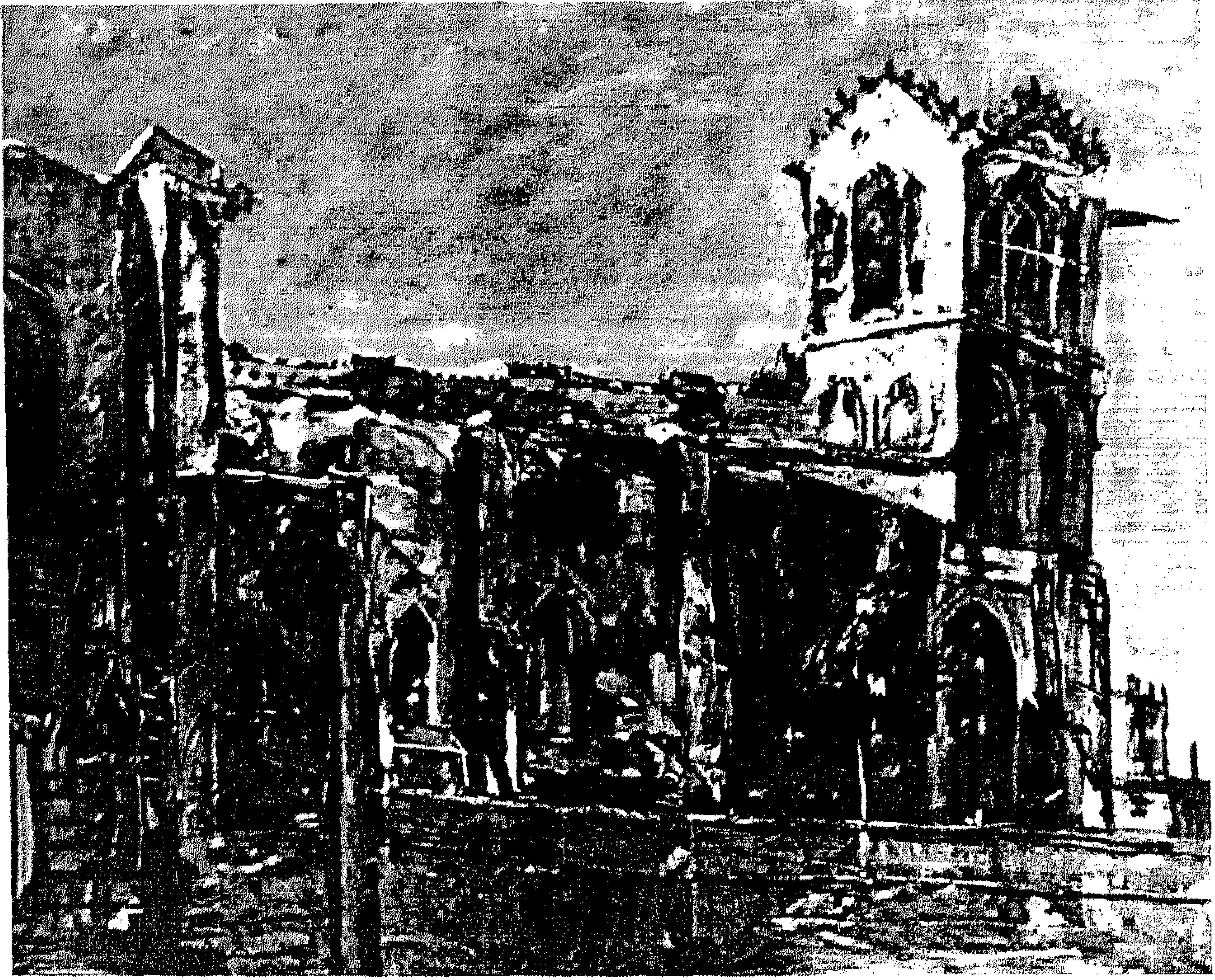
شكل رقم (٩٨)

امرأتان – أورورا فاليرو – ١٩٨٨



شكل رقم (٩٩)

تجريد – محمد عبد المنعم – فترة البعثة الأسبانية



شكل رقم (١٠٠)

منظر طبيعي – محمد عبد المنعم – فترة البعثة الأسبانية



شكل رقم (١٠١)

تجريد – محمد عبد المنعم – فترة البعثة الأسبانية

الباب الرابع

الفصل الأول

خلاصة البحث

الفصل الأول: خلاصة البحث :

- يعتبر العديد من راصدى الفنون أن الفن يعد فرارا إلى حلم تعويضى أو فــردوس مــن الأشكال ذات الألوان الساحرة فى عالم رائق يبعث على الغــبطة يرضـــى فــيه الإدراك ويهجــع.إلى ما يعتمل فى التجربة من ضروب النزاع الداخلى.

- جماليات فن التصوير متغيرة بتغير درجة الاستفادة من عناصر الطبيعة أو توظيفها فى العمل الفنى سواء تم توظيفها كعناصر أساسية فى العمل أو كعناصر مكملة للعنصر الرئيسى.

- كل عنصر من عناصر فن التصوير يحمل دلالات لا نهائية ومعان جمة تخــتلف من لوحة لأخرى عند فنان بعينه، وتختلف من فنان لآخر تبعا لرؤيته الفنية وتوظيفه لهذه العناصر، وأيضا تختلف من زمان لآخر تبعا للــتطورات الاجتماعية والأحداث السياسية والرؤى الثقافية فى المجتمع الواحد.

- ظلت مصر منذ العصور الحجرية وحتى فترة الحضارة الإسلامية تحتل مكانـــة هامة جدا فى فن التصوير على مستوى المجتمعات الأخرى على مــر التاريخ حتى الفترة التى أصبحت فيها أداة طيعة فى أيدى المحتلين المخربين الذين حاولوا محو الهوية المصرية مثل الحكام العثمانيين الذين قــاموا بترحيل الكفاءات الحرفية والفنية إلى الأستانة للاستفادة منهم فى نفــس الوقت الذى نشروا فيه فكرًا دينيًا متطرفًا فى مصر عن حرمانية الفن فبدأ الباقين يبتعدون عن ممارسة الفن وينظرون إلى من يمتهنه بأنه شــخص آثــم فاضـــمحل المســتوى الفنى وغيب عن الفكر المجتمعى المصرى آنذاك.

- هـناك نقـاط تشـابه عديـدة بين فن التصوير المصرى وفن التصوير الأسـبانى لما لهما من ظروف اجتماعية وسياسية متشابهة ودماء حارة ذات أفكار متشابهة.

- من العوامل أيضا التى ساعدت على إضعاف الهوية الفنية المصرية هى بعـثات محمـد على للفنانين والحرفيين المصريين إلى أوروبا فى وقت كـان فـيه الفـن المصرى مضمحل فعادوا من هناك محملين بالطرز الأوربـية مـثل (الـباروك – الروكوكو) التى استخدموها فى تجميل القصور والحدائق، وبالرغم من أن ذلك قد رفع من الحالة النفسية للفنان المصرى الذى أعيدت له جزء من ثقته بنفسه إلا أنه على المدى الأطول لـم يضـعه سوى فى مصاف المقلدين فقط فساعد ذلك أكثر على محو هويته المصرية التى تربع بها قديما على عرش الفن العالمى.

- كانـت أسبانيا دائما محل أطماع الكثير من الدول لأنها تربط بين قارتى أوروبـا وأفريقيا عن طريق مضيق جبل طارق مما جعلها تمر بأحداث سياسية كبرى وحروب ومنازعات كثيرة وبالتالى تغيرات اجتماعية جمة أثـرت الحالة التشكيلية التى عبر بها الفنانون عن حياتهم وحالاتهم التى يعيشـونها شـأنها فـى ذلـك شأن مصر أيضا، إلا أن الفنان الأسبانى اسـتغرق فـى محليـته وفى تعبيره عما يخالج بلده فأصبح عالميًا.. بل وأيضًا ابتدع مدارس فنية جديدة قادت وراءها العالم الفنى كله.

- عـند افتتاح مدرسة الفنون الجميلة فى مصر عام ١٩٠٨ جاهد طلابها الأول فـى إعادة الهوية المصرية لفن التصوير المصرى وأصبح منهم مصـورون عظمـاء مـا زالت أعمالهم خالدة حتى الآن بالرغم من أن أسـاتذتهم فـى ذلـك الوقت كانوا أوربيون إلا أنهم أثروا فن التصوير المصرى بدراسات بيئية مصرية ريفية وشعبية وفرعونية لإدراكهم التام

بأبعـــاد المشـــكلة الفنـــية فى مصر فنجحوا فى وضع يدهم على الحلول المثلى لاستعادة الهوية المصرية.

- إذا كـــان المبعوثون من المصورين المصريين قد تأثروا بالفن الأسبانى لـــيس بأساليبه وتقنياته فقط، وإنما بروحه التى تنبعث فى أرجاء أسبانيا كلهـــا فإنهم لم يتأثروا تأثرا سلبيا ولم يتأثروا سوى بروح الفن الإسلامى الـــذى يحمل الفن الأسبانى عبقه الأندلسى فى خطوطه وألوانه وحالاته، فيمكـــن أن نقـــول أن ما زرعه الأجداد الأندلسيون فى أسبانيا قد حصده الأحفاد المصريون الذين بعثوا إلى أسبانيا وحتى التأثر فى حد ذاته ليس عيـــبا وإنمـــا هـــو يصبح إيجابيا إذا كان الفنان المتأثر فنانا واعيا بكل المقاييس لكل ما يطرأ على فنه من تغيرات.

- الـــدلالات المخـــتلفة للعناصـــر الفنـــية كمفردات تشكيلية تأثرت بتغير الظـــروف الاجتماعـــية والسياســـية فـــى مصر وأسبانيا فى فترة القرن العشـــرين الذى ذخر بأساليب فنية متعددة فى أسبانيا والذى افتتحت فيه مدرســـة الفـــنون الجمـــيلة فـــى مصر وتلقى فيه العديد من المصورين المصريين المعاصرين الدراسة فى أسبانيا.

- يمكـــن للمؤرخيـــن اســـتقراء حياة الشعوب من أعمال المصورين التى أفـــرزها وجدانهـــم الواعـــى بكل ما يجول حولهم من أحداث وتغيرات حياتية ووجدانية.

- لقـــد تمـــثل تأثر المصورون عبد العزيز درويش، حامد عويس، عباس شـــهدى ومحمد رياض سعيد بالفن الأسبانى فى التزامهم واستغراقهم فى الواقعـــية بالـــرغم مـــن أساليبهم المميزة الخاصة بهم والتى ظهرت فى أعمالهم قبل فترة البعثة الأسبانية.

- كـل من عز الدين حمودة وصبرى منصور ومصطفى عبد المعطى قد نجحـوا فى الاستفادة من الفنون العالمية بشكل عام والحكمة فى التعامل مـع معطيات الفن الأسبانى بشكل خاص وصوغ ذلك فى صورة تطور منطقى لما بدءوه من رحلة طويلة مع فن التصوير، إلا أن أعمال الفنان صـبرى منصـور تتسم بالمصرية بل وتتوج بها الهوية المصرية التى ترعرع فنه فيها وظل متصالحًا معها حتى الآن.
- الفـنانان أحمـد نوار ومحمد عبد المنعم قد تأثرا بالفكر الأسبانى بشكل ملحـوظ فى أعمالهم التى أنجزوها أثناء فترة البعثة الأسبانية بل وأيضًا ظهـرت علـى أعمالهم الملامح الفكرية الأسبانية فأدركوا العالم بعيون أسبانية وطرق تقنية عالمية إلا أن نوار حاول فى بعض الأعمال الحديثة له أن تتواءم والهوية المصرية بشكل كبير.

مشكلة البحث :

- نظـرا لقلـة المـراجع المـتاحة الـتى كتبـت عن الفنانين المصريين المعاصـرين لجـأت الباحـثة إلى عمل دراسة ميدانية ومقابلة الفنانين المصريين موضوع البحث أو أسر الذين فارقوا الحياة منهم لجمع المادة العلمـية عنهم وعن أعمالهم لمحاولة الوصول إلى مدى التأثر الذى طرأ علـى أعمـالهم مـن خـلال دراستهم فى أسبانيا على يد أساتذة أسبان واحتكاكهم بشكل مباشر بفن التصوير الأسبانى فى فترة البعثة.
- بعض المصورين المصريين رفضوا فكرة تأثرهم أو تأثر أعمالهم بالفن الأسبانى معتقدين أن فى ذلك خطأ وقعوا فيه ويجب أن يتواروا منه فى حين أن البحث يثبت أن الفنان الواعى هو الذى يتأثر بأى عالم محيط به سـواء فـى بلـده موضـع نشأته أو فى بلد آخر، ولكن العبرة بالنتيجة الأخـيرة وهـى ألا يطغـى ذلـك التأثر على هويتهم المصرية قبل كل

شـــيء.. فالتأثر في حد ذاته مقبول ولكن بشكل مناسب وبتوظيف منظم يفطن له الفنان الواعي.

- تعـثر على الباحثة الوصول إلى بعض الفنانين مثل رياض سعيد وورثة عـباس شـهدى مما اضطرها إلى الحصول على المادة العلمية الخاصة بهما من شبكة الإنترنت التي لم تكن تحمل بيانات كافية أو وافية فلم يكن مـدون فيها مثلاً العام الذي أنتجت فيه الأعمال مما ازداد الأمر صعوبة فـي البحـث واستنباط التغيرات التي طرأت على أعمال هذين الفنانين، وأيضًا لم يكن مدون أسماء اللوحات أو مقاساتها.
- المـراجع المتوفرة عن فن التصوير الأسباني قليلة جدا والمختصة منها بالمصـورين الأسبان محدودة ولا تهتم سوى بالأكثر شهرة منهم، وكلها باللغـة الأسبانية مما تطلب الكثير من الترجمات من اللغة الأسبانية إلى اللغة العربية فَمَثّل ذلك صعوبة في خطوات البحث.

التوصيات:

- توصـي الباحثة باهتمام الجهات الثقافية المعنية بالكتب والمراجع العربية الـتي تفـي بقـدر مصوري مصر بداية من فناني الرعيل الأول وحتى الآن.
- توصي الباحثة المصورين المصريين بالالتفات نحو الفن المصري الذي يحمل الهوية المصرية منذ العصور الحجرية وحتى الحضارة الإسلامية لأنـه ما زال زاخرا بعناصر فنية لا تزال قيد التاريخ ولم تعد لأن تكون بؤرة ينبثق منها الفن المصري المعاصر.
- توصـي أيضـا الفنانين التشكيليين المصريين بإقامة جسرا فنيا قويا بين مصـر وجمـيع دول العالم كركيزة سياسية هامة في تغيير وجهة النظر العالمية عن المصريين بوجه خاص وعن العرب المسلمين بوجه عام.

- توصـــى الباحـــثة جمعـــية نقاد الفن التشكيلى بإحياء العديد من الندوات النقدية حول الفن المصرى الحديث وإثراء الحوارات الهادفة بين الأجيال المختلفة وتعضيد معنى قيمة الهوية المصرية فى أذهانهم.
- توصى أيضا القائمين على الحركة التشكيلية فى مصر محاربة كل تقليد عقـيم للفـن الأوربـى أو الفن الغربى دون استيعاب محتوياته والأسس القويـة الـتى ارتكـز عليها ذلك الفن فى مجتمع بعينه دون المجتمعات الأخـرى ومحاولـة جذب المصورين الشباب نحو فكرة استعادة الهوية التشكيلية المصرية على المستوى العالمى.
- توصـــى الباحـــثة أيضا الباحثين بالاهتمام بتفاصيل التراث المصرى فى مخـتلف أنـواع الفـنون، فمنه تشع شمس الإبداع الأصيل لأنه ما زال يحمل عدة جوانب مجهولة بالنسبة للمتخصصين الأكاديميين فى الفنون.

الباب الرابع

الفصل الثانى

تجربة الباحث

تجربة الباحث:

التجربة الأولى: لوحة " امرأة جالسة " – شكل رقم (١٠٢):

تظهر فيها سيدة جالسة متأملة فى وضع تفكير ترتدى ملابس حديثة حاولت الباحثة إضفاء تعبير الحزن مع النظرة المتأملة والحالة الحائرة وكأنما هى تائهة بين ثنايا الحياة التى صنعت من التوال البارز المحددة مساحاته بالخطوط السوداء.. أما اللون فى هذا العمل فهو يترنح بين الدرجات الساخنة جدًا التى أرادت الباحثة تحقيقها فى درجات الأصفر المضىء والأورنج والأحمر النارى وبين درجات الأزرق المائل إلى زرقة البحر بعد الغروب عند نزول الشمس وبداية انسدال الليل محاولة تحيق هدف تعبيرى من خلال ذلك وكأنما هذه السيدة تجلس بمفردها فى حالة من العزلة والتفكير وسط الحياة الشاسعة الهائلة والطبيعة الملخصة فى الألوان من حولها بكل تفاصيلها وتقاسيمها التى أحدثتها كسرات القماش البارزة عن سطح اللوحة والتى ذابت فيها أطراف رداءها فلا نستطيع أن نميز بين تفاصيل الرداء وبين الكسرات من حوله فى نهاية اللوحة من أسفل.

طريقة التحضير.. قامت الباحثة بإعداد التوال المشدود على الإطار بطبقة التحضير البيضاء ثم بعد جفافها تشبعت بطبقة من اللون المخفف بزيت التحضير "الترابنتينا" بواسطة فرشاة عريضة، ثم بعد جفافها قامت بتقطيع قماش خام إلى قطع غير متساوية فمنها المستطيل ومنها المربع ومنها شبه المنحرف وقامت بغمس القطع فى إناء عميق به غراء سريع مخفف بالماء ثم فرد القطع واحدة تلو الأخرى على السطح المحضر بألوان الزيت المخففة بالترابنتينا حتى تم تغطية الجزء الأكبر من سطح اللوحة الأصلى بقطع القماش وتركت لتجف حوالى ٢٤ ساعة ثم بعد أن جف السطح تمامًا قامت بتحضيره بالألوان الزيتية المخففة بالترابنتينا التى عندما اكتمل جفافها قامت الباحثة بالتصوير عليها بوضع

الخطـــوط الخارجـــية لشـــكل الموديـــل ثم توزيع الدرجات اللونية المختلفة فى المساحات الغائرة أو البارزة بفرشاة الزيت العريضة والجافة أيضًا دون استخدام سوائل وسيطة حتى تحتفظ اللمسات بالخشونة والكتل اللونية التلقائية.

التجربة الثانية: لوحة "المرايا" – شكل رقم (١٠٣) – حبر على ورق:

وفـــيه تـــم التصوير على الوجه الخشن من ورق الكانسون الأزرق بقلم الحبر الأسود واللوحة عبارة عن فتاة تجلس أمام المرآة فنراها من ظهرها ولكن تـــنعكس فى المرآة ظلال وجهها ثم داخلها مرآة أخرى ومرآتين أخرتين تنعكس فيها صورتها بأوضاع مختلفة واللغز فى هذا العمل أن الفتاة الجالسة أمام المرآة لـــن تـــرى تلك الانعكاسات سوى فى حالة أن تكون أمامها مرآة وخلف ظهرها مـــرآة أخـــرى فتعكس كل منهما الأخرى فيها بشكل تبادلى، حاولت الباحثة من خلال ذلك التعبير عن جو غامض حالم تنبثق منه لمسة أنثوية هادئة ومحيرة فى نفس الوقت.

التجربة الثالثة: " عيون " – شكل رقم (١٠٤) – حبر على ورق :

وفـــيها قامت الباحثة بتصوير فتاة جالسة بخطوط أرادت أن تكون حرة تلقائـــية بالحـــبر، أمـــا حبر الفتاة فمغطى بقطعة من القماش ذات الدوائر وكأنها ملفوفـــة كالمومياء الفرعونية ولكن الفارق أنها ما زالت على قيد الحياة لا تملك فى تلك اللحظة سوى عيونها.

التجربة الرابعة: "سيدة القطار" – شكل رقم (١٠٥) – حبر على ورق:

أرادت الباحـــثة من تلك اللوحة التعبير عن تلك السيدة التى تجلس على كرســـى خـــرافى فى انتظار القطار غريب الشكل أيضًا الذى يبرز لها من خلف إطـــار الشـــباك، والغريـــب أن القضـــبان تندفع إلى داخل الحجرة عبر الشباك ويـــتداخل مع أطراف ثوب السيدة الجالسة المنتظرة الحاملة، كما أرادت الباحثة

التعبــير عــن الأنوثــة المنبعثة من السيدة وأيضا أرادت إضفاء نوع من الأناقة والرقة على تلك السيدة التى لا نرى منها سوى ظهرها.

التجربة الخامسة : " الفتاة والقطة " – شكل رقم (١٠٦) – حبر على ورق:

وفــى تلــك اللوحــة صورت الباحثة فتاة فى خلفية اللوحة نحو اليسار تــتقدمها قطــة تقــف بظهرها وذيلها محاولة إضفاء جو أسطورى غامض ربما يبعث على الرعب أو يعبر عن المخاوف من المجهول والعالم الآخر.

التجربة السادسة: " أمام النفس " – شكل رقم (١٠٧) – حبر على ورق:

وفــيها أراد الباحــثة التعبير عن الوقفة مع النفس بنظرة ثاقبة من خلال عين الفتاة التى تقف أمام نفسها على الشاطىء أو ربما على خط تلاحم المياه مع الرمال.

التجربة السابعة: " المرايا المجنونة " – شكل رقم (١٠٨) – حبر على ورق:

وفيها صورت الباحثة فتاة من الخلف ترتدى زيًا غريبًا وتقف أمام مرآة طويلــة عكست منظر الكرسى بجانب الفتاة ولكن عكست صورة الفتاة من خلفها أيضًا محاولة تحقيق جو أسطورى غريب.

التجربة الثامنة: " دائرة المرأة " – شكل رقم (١٠٩) – حبر على ورق :

وفــيها أرادت الباحثة التعبير عن الدائرة المجتمعية اللانهائية التى تحيط بالمــرأة العصــرية والــتى أصــبحت المرأة جزءًا منها.. جزءًا من كل الهموم والمســئوليات الجســام فــى الحياة وذابت تفاصيلها ثوبها المعبرة عن كيانها فى تفاصــيل الحــياة الــتى لا تأخذ المرأة منها سوى جانب لا أكثر.. قامت الباحثة بتصــوير ذلــك بالحبر الأسود على الجانب الخشن من الكانسون الأحمر رازمة بذلــك اللون إلى سخونة حياة المرأة التى تجذبها من كل جانب وهى تائهة وفى نفس الوقت محاولة أن تتواءم مع دوائر ومنحنيات الحياة.

التجربة التاسعة: " الفتاة والضفدع " – شكل رقم (١١٠) – حبر على ورق:

قامــت الباحثة فى هذه اللوحة تصوير فتاة يغطى شعرها المنسدل وجهها ويزحف إليها ضفدع ذو شكل غريب أرادت الباحثة بتلك اللوحة استكمال المعنى فــى سلسلة التجارب السابقة محققة فى الخطوط المنحنية المنظورية ذات الدوائر المكــتملة أحيانًا وغير المكتملة أحيانا أخرى ولا ندرى أهذا الضفدع صديق لتلك الفــتاة أم أنـــه زاحــف إليها وهى لا تراه.. أم أنه فرض فى حياتها وهى تشيح بوجهها فى اتجاه آخر.

التجربة العاشرة: " استنساخ " – شكل رقم (١١١) – زيت على توال :

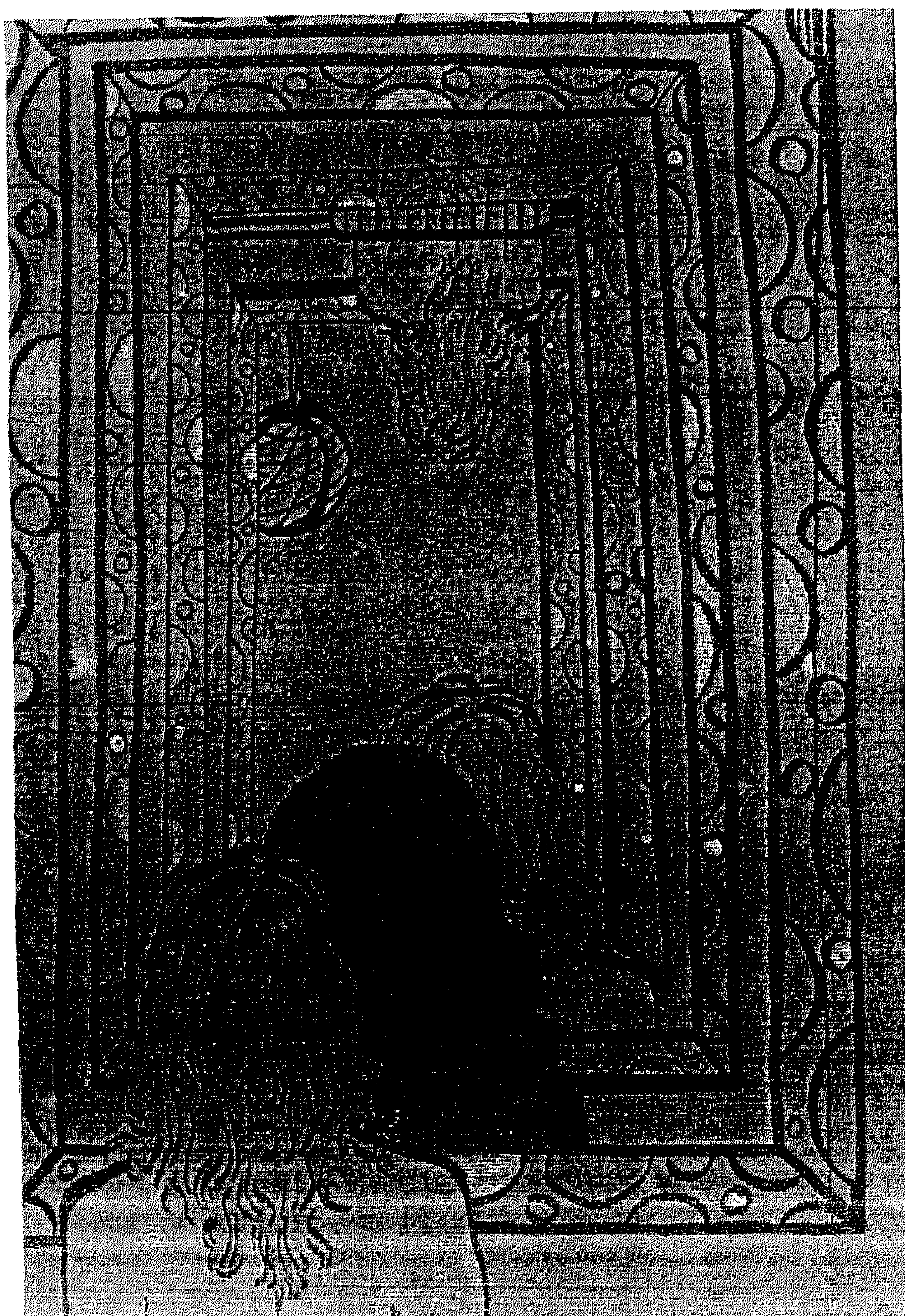
وتظهــر فــى هــذه اللوحـــة فتاتان تقفان بظهرهما متماثلتان فى الشكل الخارجى ولكن مختلفتان فى المعالجة اللونية، كما تظهر زهرتا الشمس فى يمين ويســار اللوحــة ومن خلال ذلك حاولت الباحثة التعبير عن البعد الرمزى للحياة متمثل فى الأشياء المتماثلة فى شكلها والمختلفة فى جوهرها، ومن خلال التماثل الشــكلى بين الفتاتان حاولت إضفاء روح من الغرابة التى تخيم على الجو العام للوحة.

قامــت الباحثة بعمل مجموعة من الاسكتشات التى غالبًا ما تسبق مرحلة التصــوير الزيتى وهى بخامة الحبر على الورق، وربما أيضًا من خلالها تحاول الباحــثة تسجيل مجموعة من الأفكار التى تستعين بها بعد ذلك فى حلول خلفيات اللوحــات أو فــى انبــثاق فكــرة جديدة لعمل فنى متكامل بالألوان الزيتية على مقاسات كبيرة ويظهر ذلك فى مجموعة الاسكتشات.. شكل رقم (١١٢).



شكل رقم (١٠٢)

التجربة الأولي امرأة جالسة- زيت علي توال ١٢٠×١٢٠سم



شكل رقم (١٠٣)

التجربة الثانية – المرايا – حبر علي ورق



شكل رقم (١٠٤)

التجربة الثالثة – عيون – حبر علي ورق



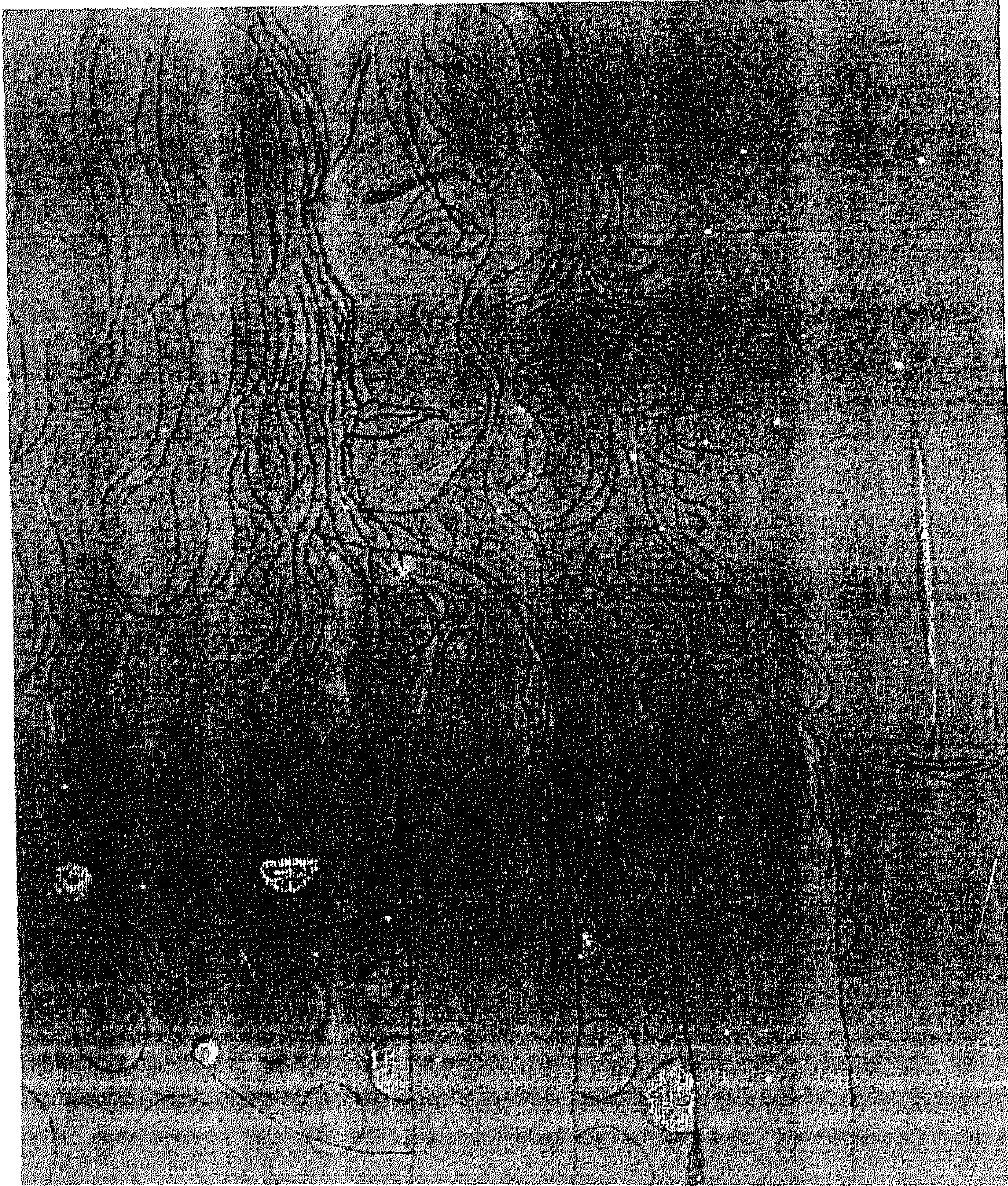
شكل رقم (١٠٥)

التجربة الربعة – سيدة القطار – حبر علي ورق

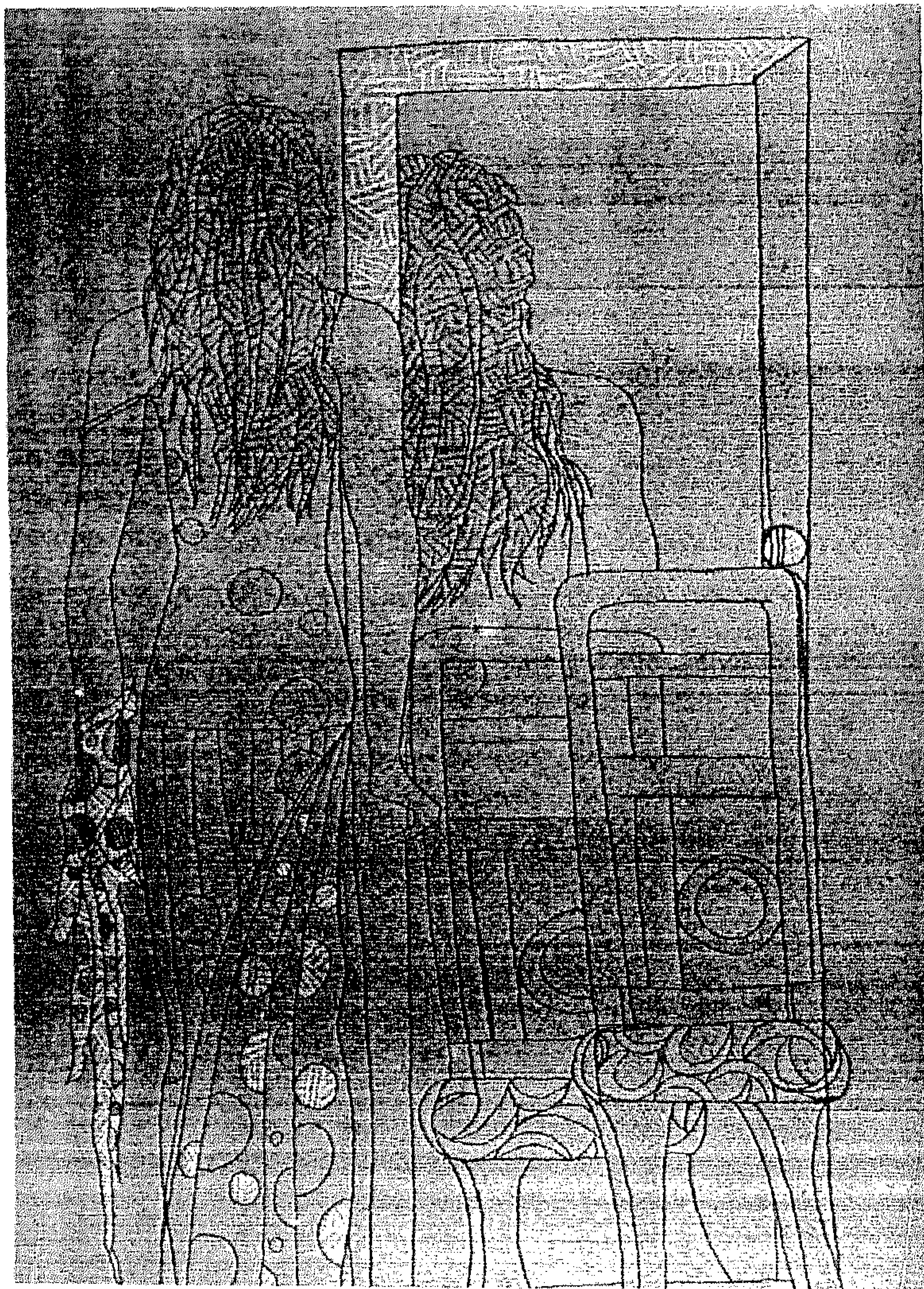


شكل رقم (١٠٦)

التجربة الخامسة- الفتاة والقطـة- حبر علي ورق

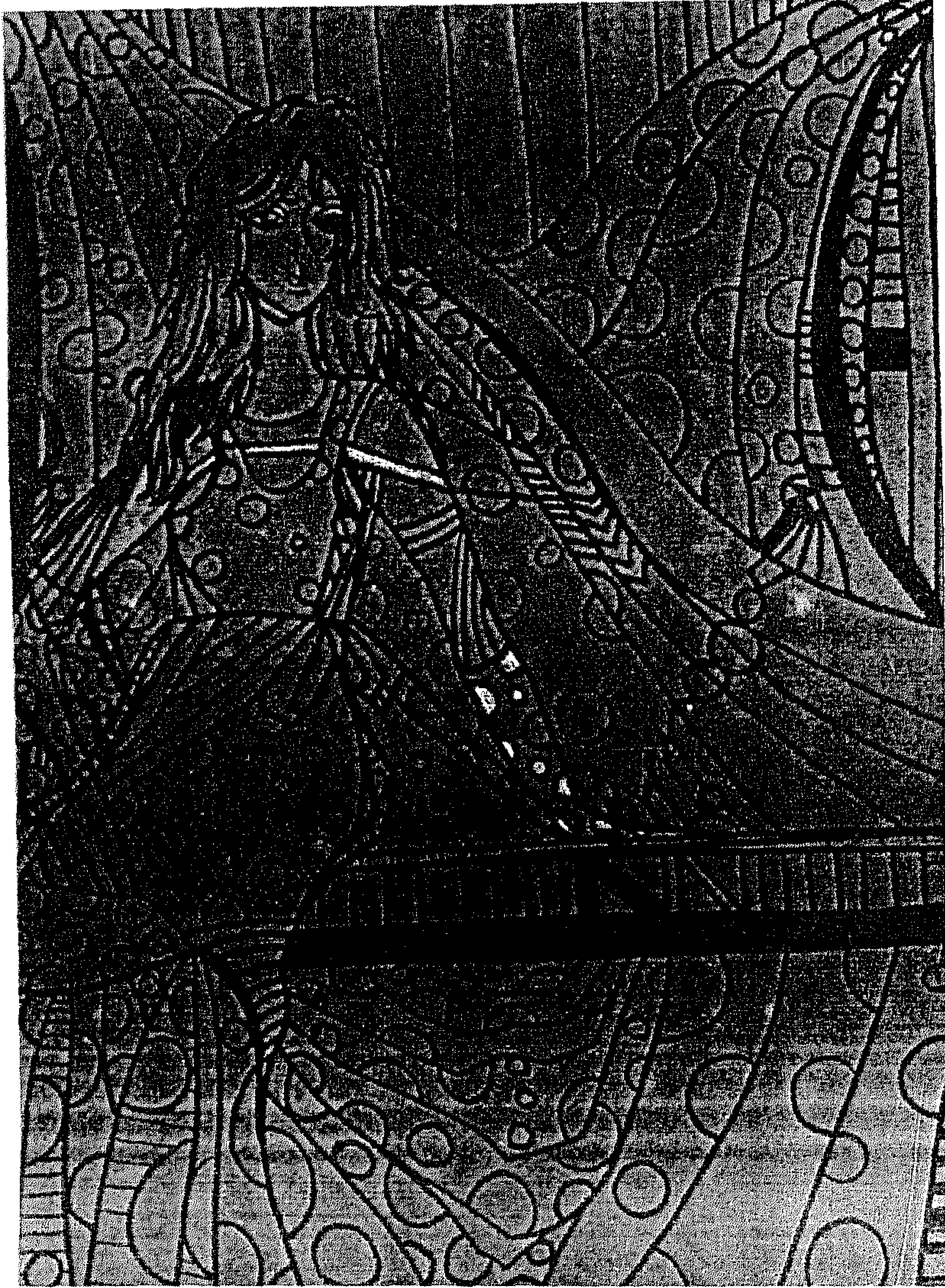


شكل رقم (١٠٧)
التجربة السادسة- أمام النفس - حبر علي ورق



شكل رقم (١٠٨)

التجربة السابعة- المرايا المجنونة – حبر وأقلام ملونة علي ورق



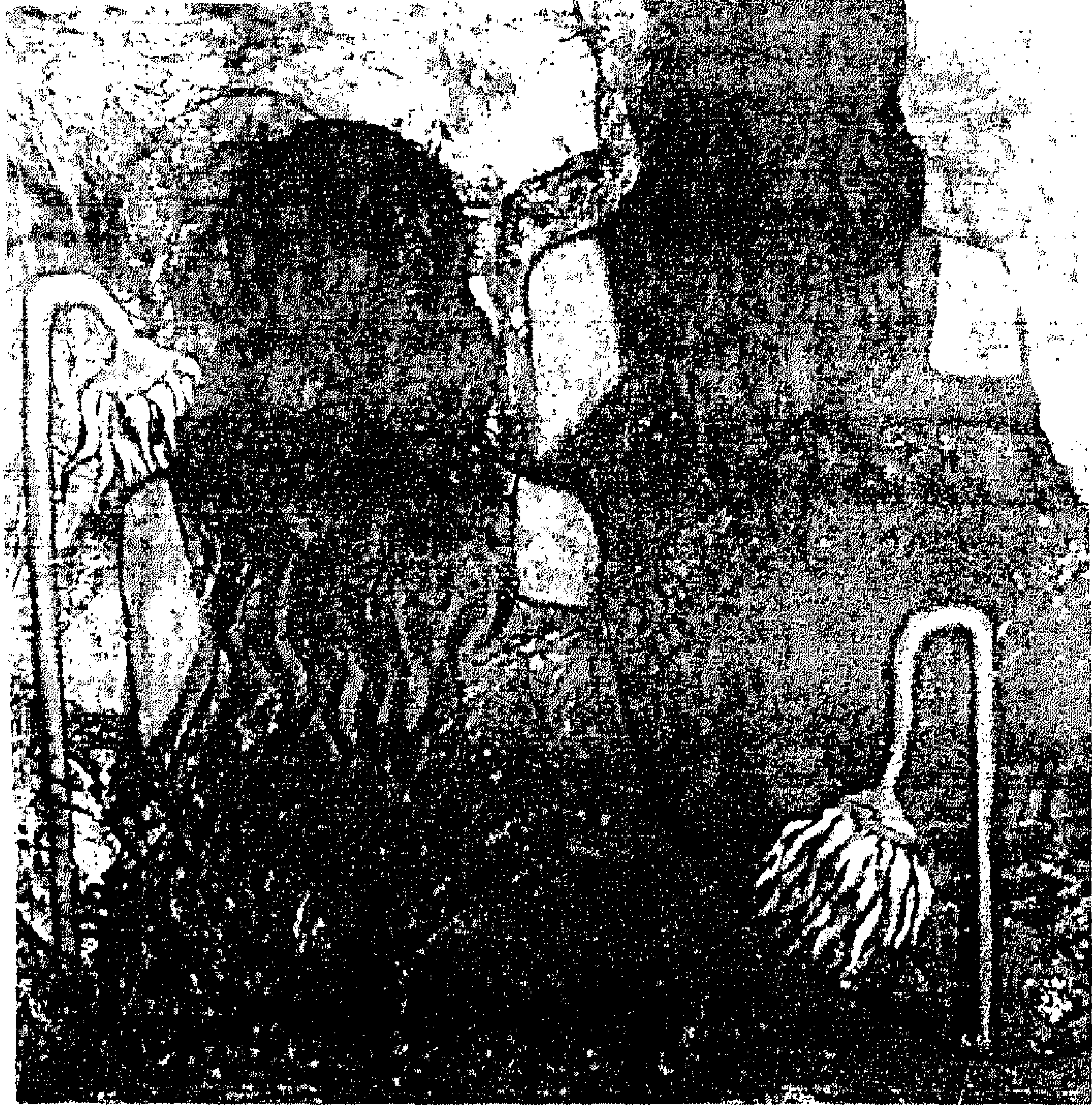
شكل رقم (١٠٩)

التجربة الثامنة- دائرة المرأة - حبر وأقلام ملونة علي ورق



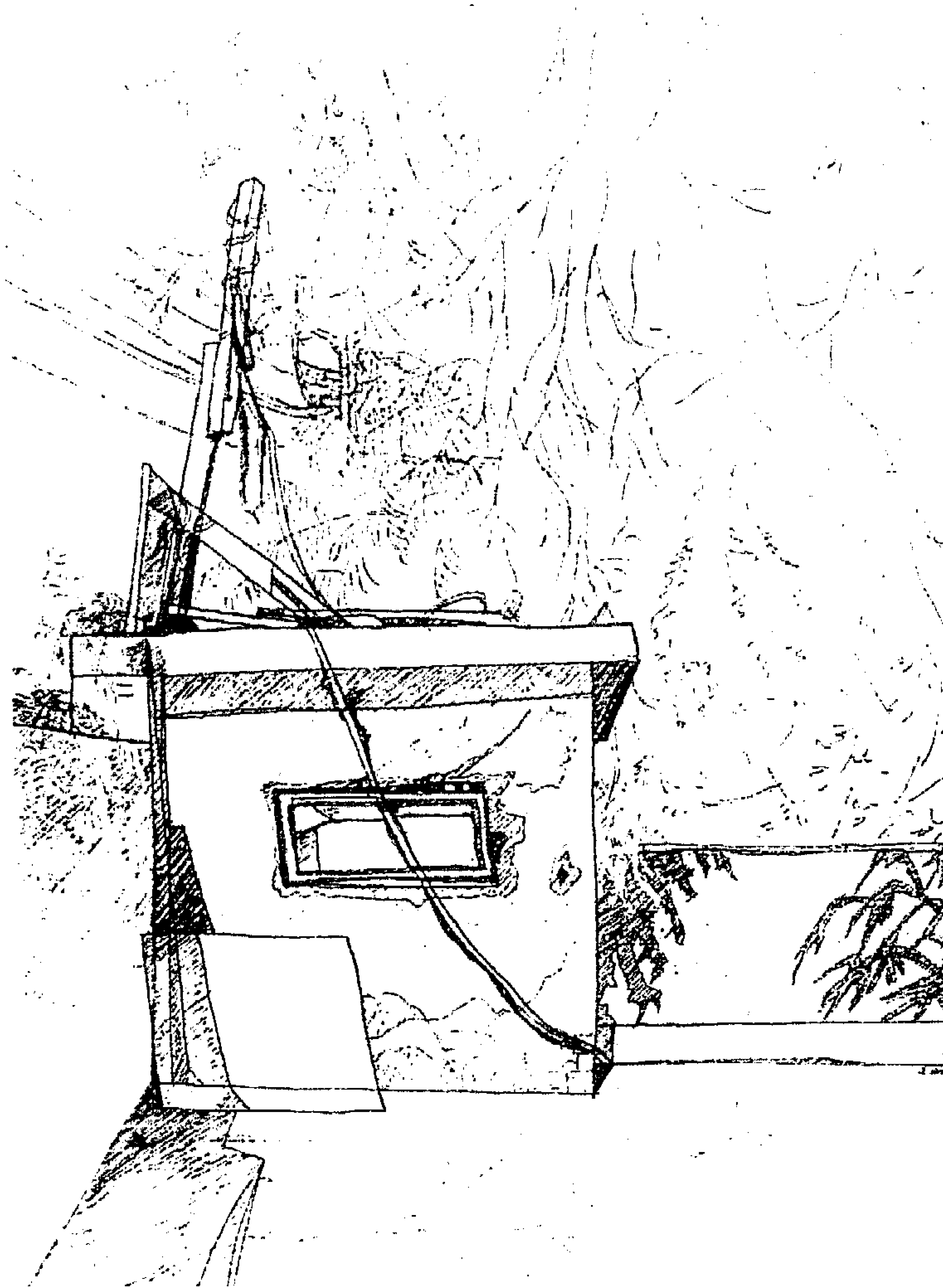
شكل رقم (١١٠)

التجربة التاسعة– الفتاة والضفدع – حبر علي ورق



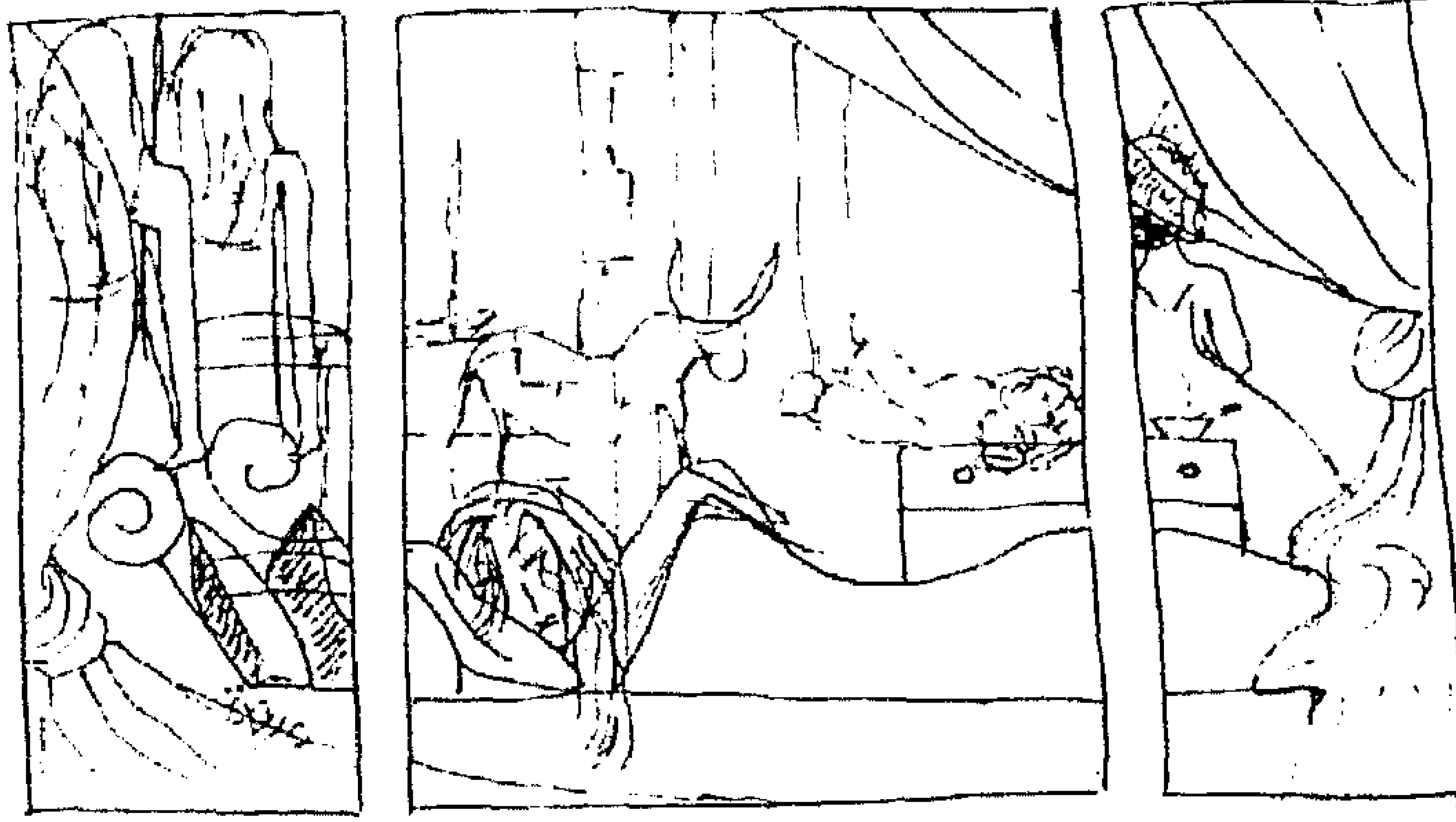
شكل رقم (١١١)

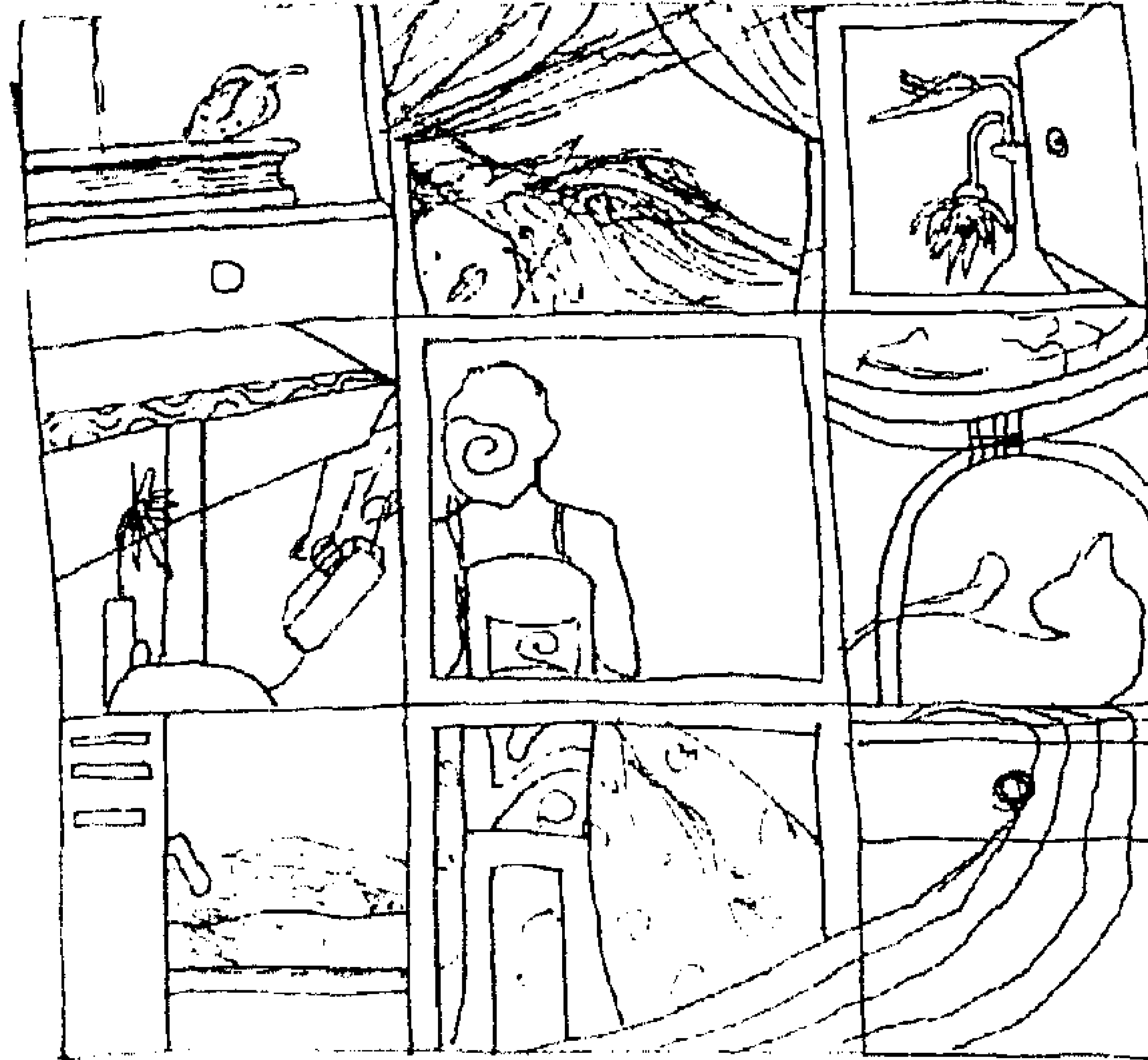
التجربة العاشرة – استنساخ – تجربة الباحث



شكل رقم (١١٢ - أ)

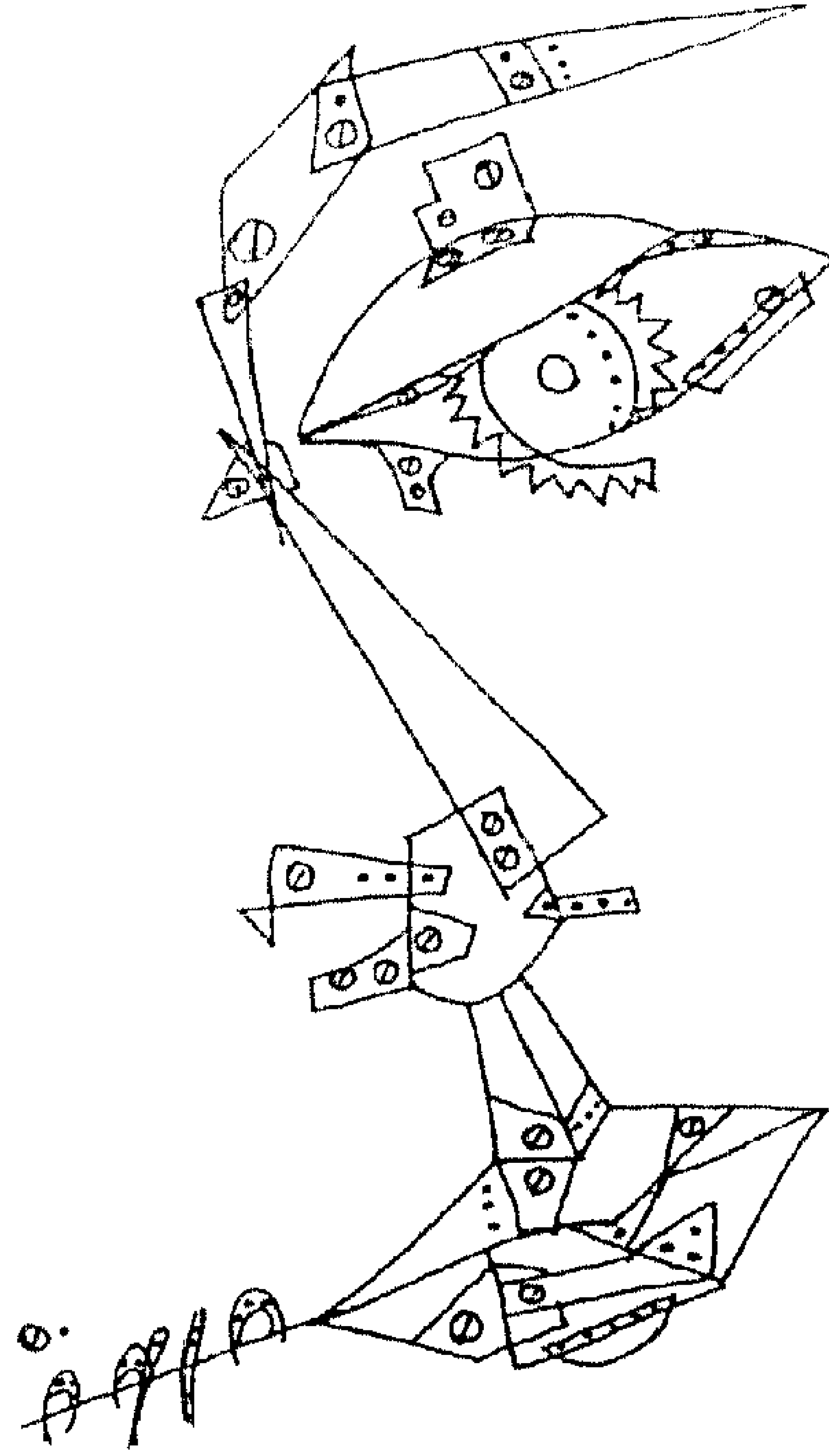
اسكتشات للباحثة





شكل رقم (١١٢ – ب)

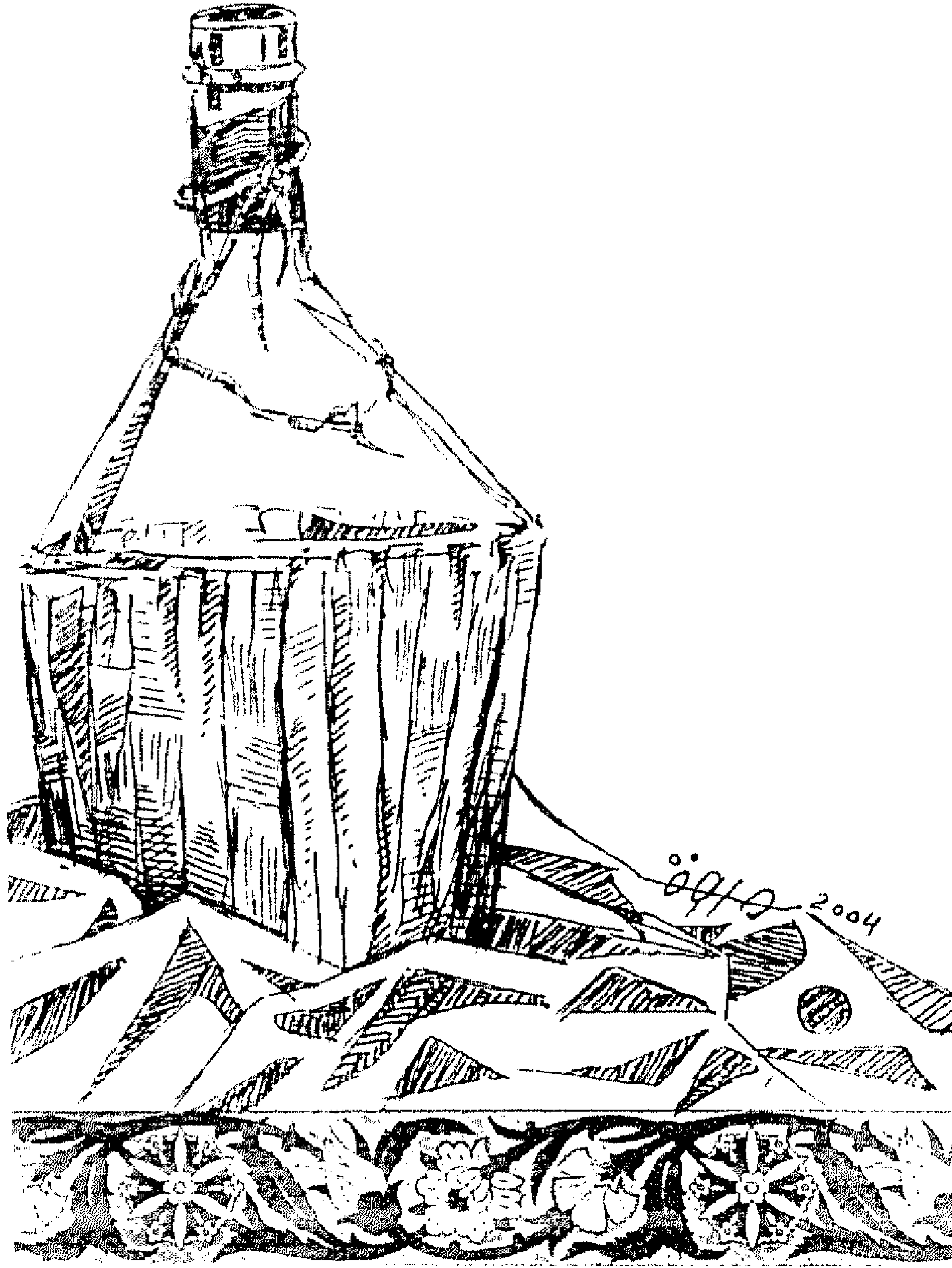
اسكتشات للباحثة





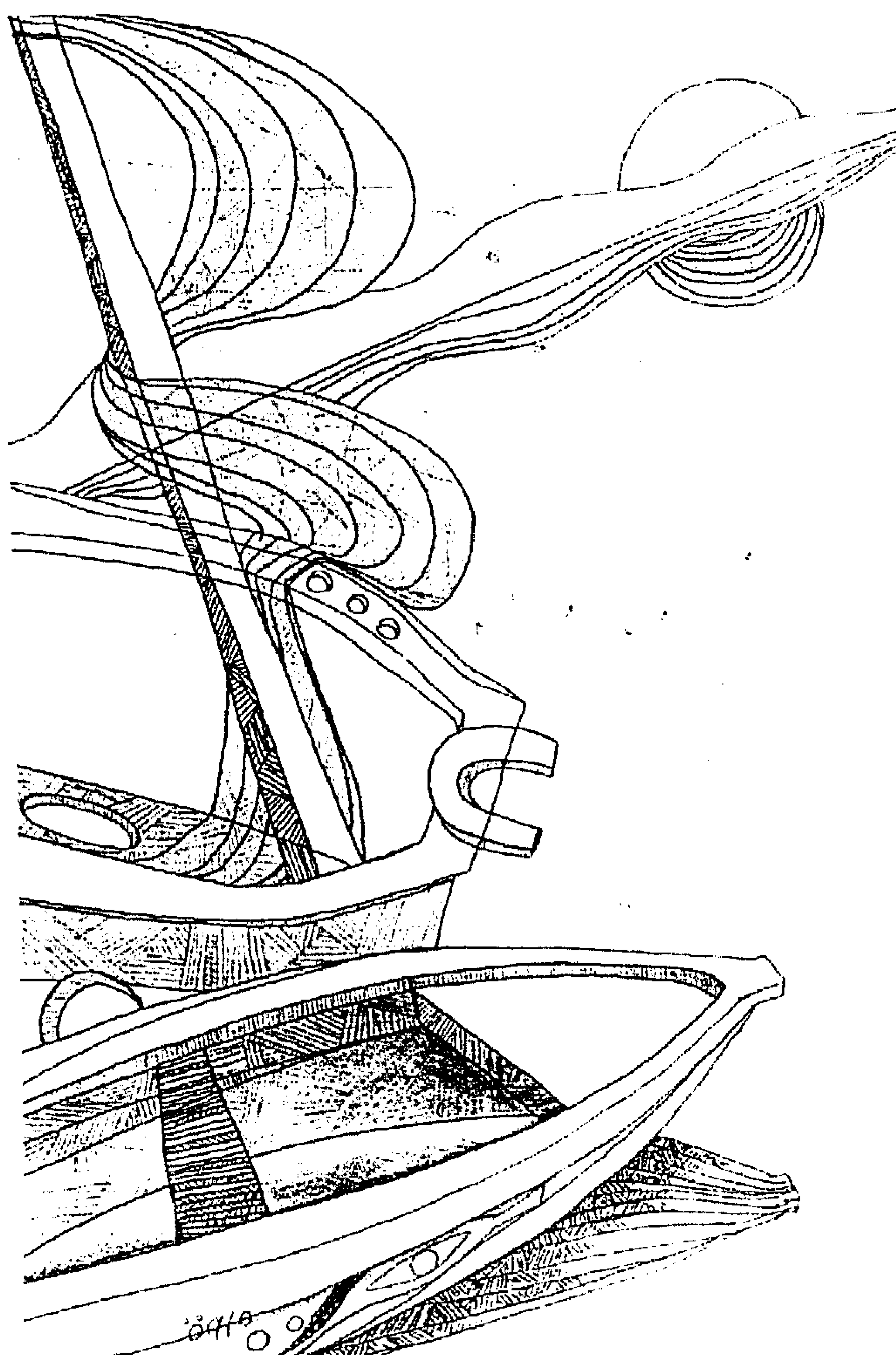
شكل رقم (١١٢- ج)

اسكتشات للباحثة



شكل رقم (١١٢- د)

اسكتشات للباحثة



شكل (١١٢- هـ)

اسكتشات للباحثة

المراجـــع

أولا : المراجع العربية

ثانياً : المراجع الأجنبية

المراجـــع

أولا : المراجع العربية :

١- محمود البسيونى : ١٩٦١ – آراء فـــى الفن الحديث – دار المعارف بمصر.

٢- محمود البسيونى : ٢٠٠١ – الفـــن فـــى القـــرن العشـــرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣- صبرى منصور : ٢٠٠٠ – آفـــاق الفن التشكيلى – دراسات تشكيلية – الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٤- أحمد محمد الشنواني : ١٩٩٧ – كتـــب غـــيرت الفكر الإنساني – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥- جون ديوى : الفن خبرة – ترجمة زكريا إبراهيم.

٦- روجيه جارودي : واقعية بلاضفاف – ترجمة حليم طوسون.

٧- صالح علي الصالح : ١٩٩٥- الموســـوعة (عربـــية عالمـــية مصورة بالألوان) – ترادكسيم – شركة مساهمة سويسرية – جنيف.

٨- د. عبد العظيم رمضان : الفكر الثورى فى مصر – مكتبة الأسرة – ٢٠٠٤

٩- فيصل عباس : التحليل النفسى للشخصية – دار الفكر اللبناني.

١٠- قدرى حنفى : ٢٠٠٠- لمحـــات مـــن علم النفس – الهيئة العامة للكتاب.

١١- محسن محمد عطيه: : الفن وعالم الرمز – دار المعارف بمصر.

١٢- محمد توفيق جاد وواسيلي حبيب : ١٩٥٨ – تاريخ الزخرفة – وزارة التربية والتعليم المطبعة الأميرية بالقاهرة.

١٣- محمد شفيق : ١٩٧١، مجلة الفنون ، المجلد ، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

١٤- محمد علي أبو درة : ٢٠٠١ – قصة الحضارة المجلد ١٧ ترجمة فؤاد أندروس – مكتبة الأسرة .

١٥- عبد العزيز حموده : ١٩٩٩ – علم الجمال والنقد الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٦- عبد المنعم أبو بكر : موسوعة تاريخ العالم (٨) – وليام لانجر – مكتبة النهضة المصرية.

١٧- فاسيلي كاندنسكي : ١٩٩٤ – الروحانية في الفن ترجمة محمود بقشيش – الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب.

١٨- نعمت إسماعيل : ١٩٨٨ – فنون الشرق الأوسط والعالم القديم – دار المعارف.

١٩- نعمت إسماعيل : ١٩٨٣– فنون الغرب في العصور الحديثة – دار المعارف.

٢٠- نعمت إسماعيل : ١٩٨٩ – فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية – دار المعارف.

٢١- يان ايلينيك : الفن عند الإنسان البدائي – ترجمة جمال الدين الخضور – دار الحصاد – سوريا.

٢٢- يولاند بيروني : ١٩٩٧ – الموسوعة العالمية الشاملة – تاريخ حديث وفنون عسكرية – نيويورك.

٢٣- أروين أدمان : الفــنون والإنســان (مقدمة موجزة لعلم الجمال) تــرجمة مصــطفى حبيب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١.

٢٤ – صحيفة أسبانية بعنوان (Nueveo Diario) – مدريد ١٩٧٣.

٢٥ – نشرة الفن – معارض ومزادات العالم الثالث – لاكورنيا – ١٩٧٥.

٢٦ – كتالوج شامل لأعمال نوار – شركة سنتر لاين للطباعة.

ثانياً : المراجع الأجنبية :

27- Les Genios dela pintura – Espanola – Solans Madrid, 1983

28- Arte Del Siglo En Espana 1900 – 1939, Valeriano Bozal – Unigraf, S.L.

29-Duana, Sara Prble, Harper Row: 1985- Art forms – new York,

30-Harrer Row: 1985, Art forms duana & Srah preeble, Publihers, New York.

31-Internet: http://www.countryreports.Org/history//spanihist.htm.

32-Jaime Brihuega: 1933- Miro Y Dali – Madrid.

33-Luis Suarez: Historia de Espana Antigua Y Media – Rialp.

34-M.J.Q.Martin 1992 – El Sigle X1X – Silex.

35-Williams perebin 1968 Dada surrealist art abrums, New York.

36- Les Genios de la Pintura Espanola – Vazquez Diaz, Madrid, 1983

37- www.fineArt.gov.net.

ملخص البحث

العنوان : تأثير فن التصوير الأسبانى على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

تعددت المثيرات الجمالية فى الحياة واختلفت فى أشكالها ودلالاتها عند المصور الذى عبر دائما عن العناصر التى تحيط به بشتى الأساليب والمعالجات باختلاف الأماكن التى انتقل إليها وأثر فى ذلك كل لوحة وقع بصره عليها وكل حالة مجتمعية عاشها فى بلاده محل نشأته أو فى بلدان أخرى حيث استكمل دراساته العليا.

وتكمن أهمية البحث فى إلقاء الضوء على العناصر الفنية المختلفة كمثيرات جمالية تحفيزية للمصور ودلالات هذه العناصر الفنية التى تغيرت بتغير الظروف المجتمعية المختلفة على مر العصور فى أعمال المصورين.

بل وتغيرت أيضا عند كل فنان على حده تبعًا للظروف والأحداث التى عايشها والأماكن المختلفة التى انتقل إليها والثقافات المتنوعة التى اضطلع عليها.

وتحقيقا لأهداف البحث من خلال الخطة البحثية يتم الوصول إلى الدلالات المختلفة للعناصر الفنية كمفردات تشكيلية والتى تأثرت بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر وأسبانيا، وإلى رصد الأثر الذى أحدثه الفن والمجتمع الأسبانى على أعمال المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا لاستكمال دراساتهم العليا هناك.

الباب الأول:

الفصل الأول: جماليات فن التصوير المصرى قبل عام ١٩٠٠

ويعرض الجماليات الفنية التى يتميز بها فن التصوير المصرى على مر التاريخ بداية من العصور الحجرية ووصولاً إلى الحضارة الإسلامية وما تلتها من سنوات اضمحلال فنى حتى عام ١٩٠٠.

الفصل الثانى: الدلالات الفنية للتصوير الأسبانى منذ فجر التاريخ.

ويتناول هذا الفصل العناصر الفنية المختلفة فى فن التصوير الأسبانى ذات الدلالات الفنية والجمالية التى عبرت عن المجتمع الأسبانى مؤكدا على فكرة استقراء حياة الشعوب من خلال الفن بشكل عام، وفن التصوير بشكل خاص الذى يحمل وجدان الشعب وآماله، كما يحمل أشكال الحياة التى يعيشها والأدوات التى كان يستخدمها وطرز الملابس التى كان يرتديها على مر العصور وحتى عام ١٩٠٠.

الباب الثانى:

الفصل الأول: الدلالات الاجتماعية والسياسية المختلفة فى فن التصوير المصرى فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

ويتناول هذا الفصل دلالات العناصر الفنية التى تناولها مجموعة من المصورين المصريين الذين ينتمون إلى الرعيل الأول والثانى وكيف استطاعوا التعبير عن الحالات الاجتماعية والسياسية فى مصر فى تلك الفترة من خلال أعمالهم.

الفصل الثانى: تطور الدلالات الاجتماعية والسياسية فى فن التصوير الأسبانى فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

ويتم الوصول إلى ذلك من خلال عرض لبعض أعمال مجموعة من المصورين الأسبان فى تلك الفترة وأساليبهم فى التعبير عن مجتمعهم وسياساته فى لوحاتهم التصويرية.

الفصل الثالث: العناصر الفنية كمثيرات جمالة معبرة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية فى أسبانيا فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠) وأثرها على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠) (المرحلة الأولى)

ويـــتعرض هذا الفصل إلى العناصر المختلفة التى تناولها الفنان الأسبانى فى أعماله فمثلت رموزا تغيرت بتغير الحياة الاجتماعية والسياسية الأسبانية.

الباب الثالث :

مصـــورون مصـــريون مـــتأثرون بفـــن التصـــوير الأســـبانى فـــى الفـــترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠) .

ويتـــناول هـــذا الباب رصد مدى تأثر المصور المصرى الذى بعث إلى أسبانيا لاستكمال دراساته العليا هناك .. بفن التصوير الأسبانى والحياة المجتمعية فـــى أســـبانيا من خلال تناول بعض أعمال مجموعة من المصورين المصريين الذيـــن بعثوا إلى أسبانيا فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠) أمثال: درويش وحمودة وعويـــس وريـــاض ســـعيد وعـــباس شهدى وصبرى منصور ونوار ومصطفى عـــبد المعطى وذلك من خلال عقد مقارنة بين أعمال كل مصور قبل فترة البعثة وبعدها لرصد مدى التأثر الذى آلت إليه أعماله.

الباب الرابع :

الفصل الأول: خلاصة البحث :

وتشـــتمل علـــى مقدمـــة تمهيدية تشير إلى نتائج هامة للبحث فى التاريخ الفـــنى بمصـــر والذى تعرض للاضمحلال عدة مرّات نظرا لما يحمله من فكر هادف وشخصية مميزة تم محاربتها من عدة دول على مر التاريخ لما تدركه من أهمـــية كـــبرى للفـــن فـــى إحداث تحولات سياسية على مستوى الأمم ، وأيضا يـــتعرض الفصـــل إلـــى المشكلات التى واجهت الباحثة فى إعداد الرسالة وإلى التوصيات المختلفة التى توصى بها الباحثة.

الفصل الثانى: تجربة الباحثة:

ويتـــناول هذا الفصل عرض مجموعة من أعمال الباحثة فى فترة إعداد الرســـالة والاضطلاع على أعمال مجموعة من المصورين المصريين والأسبان الذين لهم بصمة متميزة فى فن التصوير المصرى والأسبانى.

- المراجع العربية.
- المراجع الأجنبية.
- ملخص البحث باللغة العربية.
- ملخص البحث باللغة الأجنبية.

مستخلص البحث

العنوان: تأثير فن التصوير الأسبانى على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

تغيرت دلالات العناصر الفنية عند المصور بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية التى عايشها فى بلاده أو فى بلدان أخرى انتقل إليها.

الباب الأول: يتناول جماليات فن التصوير المصرى قبل عام ١٩٠٠ فى الفصل الأول، أما فى الفصل الثانى فيتناول الدلالات الفنية للعناصر المستخدمة فى فن التصوير الأسبانى منذ العصور الحجرية.

الباب الثانى فى فصله الأول يتناول استقراء الحياة الاجتماعية والسياسية المصرية من خلال أعمال مجموعة من المصورين المصريين فى الفترة (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)، أما الفصل الثانى فيتناول نفس القضية فى نفس الفترة ولكن بالنسبة لفن التصوير الأسبانى ، أما الفصل الثالث فيتناول العناصر الفنية المختلفة كمثيرات جمالية للمصور الأسبانى فى نفس الفترة.

أما الباب الثالث: فيعرض مجموعة من المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا ومدى تأثر أعمالهم بالفن الأسبانى.

أما **الباب الرابع:** فيعرض خلاصة البحث فى الفصل الأول والنتائج والتوصيات، ويعرض تجربة الباحثة فى الفصل الثانى والمراجع العربية والأجنبية وملخص البحث باللغتين العربية والأجنبية.

Abstract

The Impact Of Spanish Painting On Paintings Of Egyptian Painters Who Studied In Spain (1900 - 2000)

The meaning of subject's painting has been changed by the changes of lfie which beeing arround painters in them country or els..

Part I - Chapter I:

The beauty of Egyptian painting before 1900.

Chapter II:

The meaning of the form in Spanish painting before 1900.

Part II – Chapter I:

Some of Egyptian painters and ther works in (1900-2000)

Chapter II :

The same method at the same time but in Spain.

Chapter III :

Subjects in Spanish painting (1900-2000).

Part III:

A Member of Egyptian painters who goes to Spain during (1900-2000).

Part IV:- Chapter I:

The end of the Research.

Chapter II:

Researcher's Experience, Reference ans Summary in Arabic and in English.

Part II:

Chapter I :

The Society and Political meaning in Egyptian painting in (1900 - 2000), by the knowlege about some if Egyptian painters and their works during (1900 - 2000).

Chapter II :

The same method at the same time but in Spain throw some of Spanish painters and their works too during (1900 - 2000).

Chapter III :

The beauty of different subjects talking about the changes of life and political life in Spain during (1900 - 2000).

Part III :

A member of Egyptian painters who goes to Spain during (1900 - 2000) for ending their researches, and the real impact of Spanish painting or Spanish Art on their works.

Part IV :

Chapter I :

The end of the research and the problems in researching.

Chapter II :

The researcher's own experience throw the researcher painting during period of doing the research with new knolege about Egyptian and Spanish painters.

- Arabic references.
- English references, Spanish references.
- The Summary in Arabic.
- The Summary in English.

Summary

The Impact Of Spanish Painting On Paintings Of Egyptian Painters Who Studied In Spain (1900 - 2000)

The beauty of things seems in meny ways in life and has been changed in meny chapes in pinting wich says about the things arround painter wherever the real effect of this every painting he saw and every life he has lived in his country or other place.
The importance of this research appears in approximating a light on the beauty of things which make the artist wants to make meny paintings again, and the meaning of that things which removed by the change of life in history of art.
For achieving the goals of this research will aproove that the meaning of things as a beauty things in art which changed by life in siveral ways such as the political life in Egypt and Spain and reached to the real effect of Spanish life and Spanish art on Egyptian painters who goas to Spain for ending their researches.

Part 1:

Chapter I:

The beauty of the. Egyptian painting before 1900: the Egyptian painting throw the eges to Islamic art and meny years after this years to the year of 1900.

Chapter II:

The meaning of form in Spanish painting before 1900, this chapters show meny formes in Spaish painting with its meaning of beauty and try to talk about the history of nations by their paintings which talk about everything they loved, thinking, hops, the media of life, things and either clothes throw the eges untill the year of 1900.

Helwan University
Faculty Of Fine Arts
Department Of Painting

The Impact Of Spanish Painting On Paintings Of Egyptian Painters Who Studied In Spain (1900 - 2000)

Submitted by :
Marwa Ezat Abd El Hamid
Assistant Teacher In Department of Painting
Faculty Of Fine Arts
Ganoub El Wady University

Supervised By
Prof. Dr. Mostafa Mohamed Amin El Feky
Professor of Painting
Faculty Of Fine Arts

2006